

VITA

E

PONTIFICATO

DI

LEONE X.

VITA

E

PONTIFICATO

DI

LEONE X.

DI GUGLIELMO ROSCOE

AUTORE DELLA VITA DI LORENZO DE' MEDICI

TRADOTTA E CORREDATA DI ANNOTAZIONI E DI ALCUNI DOCUMENTI INEDITI

DAL

CONTE CAV. LUIGI BOSSI

MILANESE

ORNATA

Del ritratto di Leone X, e di molte medaglie incise in rame.

TOMO XI.



MILANO

Dalla Tipografia SONZOGNO e COMP.

1817.



VITA

E PONTIFICATO

DI

LEONE X.



SOMMARIO CRONOLOGICO

Anno 1521.

Risorgimento delle belle arti. — Ricerca dei monumenti antichi promossa da Leon X. — Suoi Giambi sulla statua di Lucrezia. — Raccolta di Angelo Colocci. — Erezione, e miglioramenti del palazzo Vaticano. — Idee vaste di Giulio II. — Opere architettoniche di Bramante. —Periodo più luminoso delle arti. — Michel Agnolo Buonarroti. — Emulazione tra esso e Leonardo da Vinci. — Cartoni delle guerre di Pisa. — Cominciamento della moderna basilica di S. Pietro a Roma. — Michel Agnolo si accinge al lavoro della tomba di Giulio II. — Innalza la statua di quel Pontefice in Bologna. — Raffaello d'Urbino. — Michel Agnolo comincia le sue opere nella

cappella Sistina. — Pitture di Raffaello nel Vaticano. — Se Raffaello migliorasse il suo stile sulle opere di Michel Agnolo. — Circostanze decisive della controversia. — Pittura di Eliodoro. — Leone X impegna Michel Agnolo a rifabbricare la Chiesa di S. Lorenzo in Firenze. — Raffaello continua a dipingere i freschi del Vaticano. — Opere da esso eseguite per Agostino Chigi. — Scuola Romana dell' arte. — Loggie di Raffaello. — Polidoro da Caravaggio. — Cartoni di Raffaello. — Sala di Costantino. — Trasfigurazione di Raffaello dipinta a competenza con Michel Agnolo. — Raffaello impiegato da Leon X a delineare gli avanzi di Roma antica. — Ragguaglio da esso dato al Papa su questo proposito. — Morte di Raffaello. — Altri artisti impiegati da Leone X. — Luca della Robbia. — Andrea Contucci. — Francia Bigio. — Andrea del Sarto. — Jacopo da Pontormo. — Lionardo da Vinci dicesi aver visitato Roma. — Origine dell' arte di incidere in rame. — Stampe di Niello. — Baccio Baldini. — Andrea Mantegna. — Marc' Antonio Raimondi, e scolari suoi. — Ritrovamento dell' incisione ad acqua forte.

CAPO VIGESIMOSECONDO.

§ I.

Risorgimento delle belle arti.

Anno 1521.

Gli incoraggiamenti dati dai Romani Pontefici alla pittura, alla scultura, ed alla architettura sono presso coetanei al risorgimento di queste arti tra i moderni. Per una lunga serie di secoli il genio della religione predominante era stato invero sommamente sfavorevole ai loro progressi, ed unito colla ferocia di una barbara ignoranza, avea quasi estirpato gli ultimi avanzi di quelle arti, che dagli antichi erano state portate ad un così alto grado di perfezione (1).

Il furore degli iconoclasti avea cessato, dachè il ristabilimento del paganesimo non era più oggetto di

(1) » Ma quello, che sopra tutte le cose dette, fu di perdita e danno infinitamente alle predette professioni, fu il fervente zelo della nuova religione cristiana. La quale non guastò solamente, o gettò per terra tutte le statue maravigliose, e le sculture, pitture, musaici, ed ornamenti dei fallaci Dii de' Gentili; ma le memorie ancora, e gli onori d' infinite persone egregie, alle quali per gli eccellenti meriti loro dalla virtuosissima antichità erano state poste in pubblico le statue, e le altre memorie ». *Vasari vite de' Pittori, nel Proem. p.* 73.

timore, ed alcune delle scarse, e mutilate reliquie dell' antico ingegno, santificato con nomi derivati dagli oggetti della cristiana adorazione, lasciavansi ancora sussistere per conciliare una divozione superstiziosa, anzichè la illuminata ammirazione del popolo. Le rimostranze, e l' esempio di *Petrarca* sembrano essere stati i primi eccitamenti alla attenzione de' Romani sulla eccellenza di quelle opere maravigliose, dai di cui avanzi essi erano circondati. ,, Non vi ,, siete arrossiti, dic' egli, di fare un vile guadagno ,, di ciò che ha sfuggito le mani de' barbari vostri mag- ,, giori, e delle vostre colonne, de' limitari dei vostri ,, tempj, delle statue, de' sepolcri, sotto cui riposavano ,, le venerande ceneri de' vostri antenati per tacer ,, d' altre cose, delle quali or s' abbellisce, e s' ador- ,, na l' oziosa Napoli "? (1). Da questo periodo in avanti si veggono alcune traccie del gusto nascente per queste produzioni, il quale nel corso dei secoli successivi diventò una passione, che solo potea essere soddisfatta coll' acquisto di quelle reliquie preziose. In altre opere si è dato qualche ragguaglio delle fatiche di *Nicolò Nicoli*, di *Poggio Bracciolini*, e di *Lorenzo* fratello del venerabile *Cosmo de' Medici* (2). Quest' oggetto fu particolarmente promosso

(1) *Petrar. Hortat. ad Nicol. Laurent. op. Tirab. Stor. della lett. Ital. Vol. V. p.* 312.

(2) *Shepherd vita di Poggio Bracciolini cap. VII. p* 291. — *Vita di Lorenzo de' Medici. Capo IX. V. II. p.* 193, 195, 201, *ed. in* 4.

da *Lorenzo* il magnifico con costante sollecitudine, e con grandissima riuscita, e la collezione di antichi monumenti da esso formata nei giardini di S. Marco a Firenze divenne la scuola di Michel Agnolo.

§ II.

Ricerca degli antichi monumenti promossa da Leon X. — Versi di Leon X per la statua di Lucrezia.

Il gusto per le reliquie della antichità, massime per le statue, le gemme, i vasi, o altri saggi ingegnosi dell' arte, era stato coltivato da *Leon X* fino dai primi suoi anni sotto il tetto paterno, dove le istruzioni del dotto *Poliziano* lo aveano reso capace ad unire un piacevole trattenimento coi progressi nella dottrina, e ad acquistare un gusto corretto unitamente alla scienza dell' antiquario. Prima che egli fosse innalzato alla sede pontificia, si era già distinto coll' incoraggiamento, che dato avea per le ricerche delle antichità di Roma (1). Mediante la di lui assiduità fu scoperta in una piccola isola del Tevere un' opera di scultura, rappresentante il vascello di *Esculapio;* il quale accidente vien riferito da uno dei

(1) Nella Biblioteca Laurenziana Plut. XXXIII cod. XXXVII, si è conservato un poema latino di Andrea Fulvio in due libri, intitolato *Antiquaria*, nel quale egli descrive a lungo le antichità di Roma con molti encomj a *Leon X. Fabroni vit. Leon X*, p. 305 nota III.

poeti di quel tempo, come un augurio della elezione di *Leone* al pontificato, e della tranquillità, e della gloria del suo regno. (1) Nell'anno 1508 sotto il pontificato di *Giulio II* fu scoperto tra le rovine dei bagni di Tito il gruppo del *Laocoonte*, uno dei più preziosi avanzi dell'antichità; ed il fortunato scopritore fu rimunerato dal Pontefice con un annuale stipendio sulle rendite della porta di S. Giovanni Laterano (2). Alla elevazione di *Leone* al pontificato egli fece trasportare questo inestimabile monumento dell'arte al Vaticano, ed in cambio della annualità dapprima assegnata, conferì alla persona che scoperto lo avea un officio onorevole e lucrativo di scrittore apostolico (3). L'incoraggiamento dato in tal modo a coloro, che dedicavansi a queste ricerche, diede nuovo vigore alle loro indagini. Lo scoprimento di un saggio genuino dell'antichità assicurava al fortunato

---

(1) I versi latini scritti da Valeriano in questa occasione sono inseriti nell'*Appendice N. CCIV.*

(2) Il sig. *Roscoe* ha confuso le rendite della Gabella della porta di S. Giovanni Laterano colle rendite della Chiesa: come pure ha confuso l'impiego di notajo con quello di scrittore apostolico, il che può raccogliersi dalla nota seguente. Io ho rettificato in questo luogo il senso dell'originale.

(3) Ho trovato in una relazione manoscritta, degna di fede, che Papa *Giulio II* diede a *Felice de Fredis* e a' suoi figliuoli *introitus et portionem gabellae Portae S. Johannis Lateranensis*, in premio d'avere scoperto il *Laocoonte*, e che *Leon X* restituendo queste rendite alla Chiesa di S. Giovanni Laterano, assegnò loro invece *Officium scriptoriae Apostolicae*, con un breve in data dei 9 novembre 1517. *Vinckel. Storia*

possessore un sostegno per la sua vita, e l'acquisto di una bella statua potea riguardarsi come equivalente a quello di un vescovado. Nel procacciarsi antichi monumenti il Pontefice facea poca attenzione alla economia. Qualunque cosa giudicavasi degna della sua notizia veniva ricercata a qualunque spesa, e pagata colle rendite addette alla Chiesa (a). Molti cammei, e molte gemme di gran valore, che erano state raccolte dai suoi antenati, e disperse duranti le sventure della sua famiglia, furono fortunatamente da esso ricuperate, ed a queste fu fatta per la propria di lui assiduità un'importante aggiunta. Egli collocò

---

delle arti. Nota dell' Edit. T. II p. 198. I meriti di questo fortunato scopritore sono pure incisi sulla di lui tomba.

Felici de Fredis

» Qui ob proprias virtutes,
» Et repertum Laocoontis divinum quod
» In Vaticano cernes fere
» Respirans simulacrum
» Immortalitatem meruit,
» Anno Domini MDXXVIIII. »

Richardson sulla Pittura T. III. p. 711 *in addendis.*

(a) Il sig. *Roscoe* ha scritto nell' originale. *Rendite destinate all' uso della Chiesa.* Questo potrebbe indurre in errore i lettori, o far dubitare almeno, che *Leon X* avesse distratto per le spese dell' antiquaria le somme destinate al mantenimento del culto. Ma dee riflettersi, che tutte le rendite dei Papi erano rendite della Chiesa, delle quali essi disponeano a piacer loro, e sovente assai male a proposito, e che di una parte di queste si servì *Leon X* per promovere le ricerche antiquarie, che finalmente contribuivano allo splendore di Roma, e tornavano a vantaggio pubblico.

nella fronte del Panteon ora detto la Chiesa della *Rotonda*, o di *S. Maria ad Martyres* (1) un bel vaso di porfido, che era stato trasportato da *Clemente VI* nella Chiesa del Laterano. La scoperta di questi monumenti dell' arte antica diede origine ai panegirici dei più famosi letterati di quel tempo. Noi abbiamo già avuto occasione di alludere ai versi latini di *Sadoleti* sul Laocoonte, e sul Curzio (2). *Castiglione* celebrò in egual modo la statua di *Cleopatra*, che ora si suppone essere quella di *Ariadne*, in una poesia elegantissima, nella quale egli ha colta l' occasione di lodare altamente il buon gusto, e la magnificenza di *Leon X* (3). Lo stesso *Leon X*, mentre era cardinale, esercitò i suoi talenti su di un soggetto eguale; ed i suoi giambi sulla scoperta di una statua di *Lucrezia* tra le rovine di Trastevere, presentano il solo saggio che si è conservato fino a' tempi nostri delle sue poetiche composizioni, e somministrano una prova sufficiente, che se egli avesse dedicato una maggior parte della sua attenzione

---

(1) Questo fatto viene rammemorato dalla seguente iscrizione:

LEO X. PONT. MAX. PROVIDENTISS. PRINCEPS
VAS ELEGANTISSIMUM EX LAPIDE NUMIDICO
NE POLLUTUM NEGLIGENTIAE SORDIBUS
OBSOLESCERET IN HUNC MODUM REPONI
EXORNARIQUE JUSSIT
BARTHOLOMEUS VALLA } AEDILES FAC. CUR.
RAMUNDUS CAPOFERRUS }

(2) *Cap. XVII. di quest' opera T. VII. p. 113 e 221.*

(3) *Appendice N. CCV.*

al coltivamento di questo ramo della letteratura, egli avrebbe potuto ottenere una felice riuscita (1).

§. III.

Raccolta di Angelo Colocci.

Il favore particolare, col quale *Leone X* riguardava gli studj dell' antiquaria, diede a questi un nuovo impulso in Roma, dove molti dei Cardinali e dei Prelati più distinti cominciarono a formare collezioni, fino da quel tempo altamente celebrate. Tra queste è degna di particolare menzione quella di *Angelo Colocci* nella villa, e nei giardini di *Sallustio*. Le sue statue, i suoi busti, i suoi monumenti sepolcrali, i cammei, le medaglie erano in gran numero, e di grandissimo prezzo (2). Le mura della sua casa erano ornate di monumenti antichi in marmo, ed il modello di Roma, ed i fasti consolari di *Colocci* sono stati frequentemente citati come i documenti più autentici atti a provare con certezza circostanze importantissime della topografia, e della storia dell' antica Roma (3).

(1) Questa poesia è inserita nell' *Appendice N. CCVI.*

(2) » Andreas Fulvius memorat inter alia monumenta ab » Angelo Colotio collecta, fuisse signum Socratis Alcibiadem » complectentis, Jovis Ammonis, Prothei, Aesculapii; prae» terea signa Mensium cum Diis tutelaribus etc. » *Ubaldini vita Colotii p.* 26.

(3) » Hortuli Colotiani ad Aquam Virginem siti, maxima

§. IV.

Erezione, e miglioramenti del palazzo Vaticano.

Il palazzo del Vaticano eretto dapprima dal Pontefice *Simmaco* al cominciare del VI secolo (1), fu ingrandito da *Niccolò III* in modo da poter offrire una comoda residenza ai capi della Chiesa Cristiana, ma la magnifica idea di accrescere lo splendore della sede Romana, e di rendere la città di Roma il centro della letteratura, e delle arti, non meno che della religione, fu concepita prima d'ogni altro da *Niccolò V* verso la metà del XV secolo. Come parte di questo disegno egli risolvette di compiere il palazzo del Vaticano su di una pianta così estesa, e con tale eleganza di ornamenti, che divenir potesse il più vasto, ed il più bello edifizio di tutta la Cristianità. Era intenzione di quel Papa non so-

---

» vetustorum monumentorum copia instructissimi, quae primis
» illis temporibus, quibus antiquitatis studium caput extollere
» coepit, unus Angelus Colotius, sanctissimus, doctissimus-
» que vir, eo in loco summa cum diligentia hinc inde colle-
» git, magnam mihi Inscriptionum multitudinem suppedi-
» tantur ». *Panvinii Fast. lib. II. ap. Ubaldini vitae Colotii p.* 31.

(1) » Symmachus haec primus vicina palatia Petro,
» Condidit; hinc alii longo post tempore patres
» Aedificaverunt, coluereque protinus aedes ».
Andr. Fulvius de Antiq. Urbis lib. I.

lamente di disporre una convenevole residenza per il sommo Pontefice, e pei Cardinali della Chiesa, dai quali come da un permanente Concilio potesse sempre essere circondato, ma ancora di provvedere comodi stabilimenti per trattare tutti gli affari della corte Romana, cogli alloggi convenevoli per gli officiali della Chiesa, e dello stato: onde in tal modo portare la sede del sommo Pontefice al più alto grado di dignità, e di splendore. Magnifici appartamenti doveano pure essere disposti pel ricevimento dei Sovrani, e degli altissimi personaggi, i quali per oggetto di devozione, o per fini politici visitar potessero la Santa Sede, ed un immenso teatro dovea erigersi per la coronazione dei Romani Pontefici. Questa vasta costruzione formava tuttavia comparativamente una piccola parte del suo vasto disegno, il quale per quanto sembra, comprendere dovea tutto il colle del Vaticano, e segregarlo dal rimanente della città. La comunicazione con questa dovea formarsi per mezzo di estesi corridoj, i quali poteano ancora servire ad uso di botteghe, o d'altre occorrenze commerciali, ed erano in tal modo disegnati, che potessero mettere al riparo dalle ingiurie de' venti, che riescono tanto nocivi agli abitanti, e da tutte le cause produttive di infezione, o di malattie. Gli edifizi doveano essere circondati di giardini con gallerie, fontane ed acquedotti, e tra questi si doveano ancora costruire cappelle, biblioteche, ed un grande, e comodo fabbricato per la riunione del Conclave.
,, Quale gloria ne sarebbe risultata alla Chiesa Ro-

,, mana, esclama il pio *Vasari*, al vedere il Sommo
,, Pontefice, posto come in un celebre, e sacro
,, monastero, circondato da tutti i ministri della re-
,, ligione, condurre una celeste, e santa vita come
,, in un paradiso terrestre; esempio a tutta la Cri-
,, stianità, ed eccitamento agli increduli per dedicarsi
,, alla vera adorazione di Dio, e del nostro divino
,, Salvatore (1)! ,, Sarebbe tuttavia dubbioso, se il compimento di quel disegno prodotto avrebbe queste felici conseguenze; ma le arti sarebbero state sostenute, e ricompensate da questa applicazione degli immensi tesori derivati da tutte le parti del mondo Cristiano, i quali sarebbero stati spesi alfine nel promuovere opere eleganti, ed innocue, invece di essere dedicati, come troppo spesso avvenne ad oggetti di lusso, di corruzione, o di guerre. L'artista impiegato da *Niccolò V* nell' eseguire questi immensi progetti era *Niccolo Rosselini*. I di lui disegni erano compinti ed approvati; l' opera era incominciata, e già si era costrutta quella parte dell' edifizio, che forma la facciata del cortile di Belvedere, con una parte di quelle mura estese, che lo circondano, allorchè la morte del munificentissimo Pontefice troncò i suoi progetti grandiosi, mentre egli aveva tuttavia già compiuti coll'assistenza di quel celebre architetto diversi magnifici edifizi tanto dentro Roma, quanto in altre parti d'Italia. *Pietro della Francesca* fu impiegato

(1) *Vasari*, *vite di pittori T. I. p.* 181.

da *Nicolò V* come pittore per ornare unitamente ad altri artisti alcune delle camere del Vaticano (1); ma le loro opere furono distrutte durante il Pontificato di *Leon X* onde far luogo a più nobili produzioni.

§ V.

Vasti disegni di Giulio II.

Gli edifizj del Vaticano furono accresciuti da *Pio II*, *Paolo II* e *Sisto IV*, il quale eresse la cappella conosciuta sotto il nome di Sistina, colla biblioteca ancora, ed il conclave; e da *Innocenzo VIII*, il quale condusse a compimento diverse ampie gallerie, ed appartamenti, che adornò con pitture e mosaici. Una magnifica torre fu inalzata da *Alessandro VI*, le di cui camere erano ornate con pitture dei migliori artisti di quel tempo (2); ma riserbato era a *Giulio II* l'onore di portare al più alto grado di perfezione gli splendidi disegni di *Niccolò V*. Dovremo noi con *Bembo* attribuir questo alla sorte felice di quel Pontefice,

(1) » Haec loca tuta parum primus munita reliquit
» Nicoleos quintus, qui moenibus ambiit altis;
» Struxit, et ornavit pictis laquearibus aulas;
» Binaque ubi fieret res sacra sacella peregit.
» Multa quoque incaepit, multa imperfecta reliquit ».
Andr. Fulv. de Antiq. Urbis, lib. 4.

(2) » Sixtus Alexander, postremo in vertice turrem
» Addidit, antiquis quae praeminet aedibus, altam ».
Andr. Fulv. ut supra.

che trovavasi circondato da tre artisti di sommo merito, quali erano *Bramante*, *Raffaello* e *Michelangelo*, o non dovremo più giustamente supporre, che *Giulio* comunicasse loro una porzione del vigore e dell' impeto proprio del suo carattere, e riconoscere, che que' grand' uomini erano a quel Pontefice debitori di una parte della loro riputazione, ed anche della loro eccellenza nell' arte per l' opportunità che loro diedero i magnifici di lui progetti, ed i vasti suoi disegni di esercitare i loro talenti su d' un teatro sufficientemente vasto onde poterli sviluppare nel modo più vantaggioso? (a)

(a) Io non ho mai potuto ben comprendere il sentimento di questo paragrafo. Tre cose si ricercano per formare un vero Mecenate degli artisti; potere, buon gusto, e liberalità. Senza queste tre qualità riunite, che trovavansi per esempio in *Leon X*, gli incoraggiamenti dati agli artisti non possono riuscire se non parziali, o precarj. Io non intendo adunque, come il carattere impetuoso di *Giulio II*, che si manifestava più di tutto nelle sue operazioni marziali, potesse comunicarsi ai grandi artisti, e stabilire la base della loro celebrità. È vero bensì che egli diede loro un' opportuna occasione di far prova de' loro talenti colle fabbriche, che egli ordinò, ma questo precario ajuto non avrebbe potuto contribuire a formare un *Bramante*, un *Michel Angiolo*, un *Raffaello*.



1


FIDELITAS
LABOR


MICHAEL·ANGELVS·BONARROTVS·

2


LABOR·OMNIA·VINCIT


RAPHAEL·SANCTIVS·VRBINAS·

3


QVO·
SOSPITE VINCI

4


VERA·TITIANI
EFFIGIES

5

§ VI.

Opere architettoniche di Bramante.

Il primo protettore di *Bramante* dopo il di lui arrivo da Milano a Roma, fu il Cardinale *Oliviero Caraffa*, per di cui ordine egli disegnò, e condusse a compimento il coro della Chiesa de' Frati *della Pace*. Questo saggio de' suoi talenti lo fece giugnere a notizia di *Alessandro VI*, dal quale egli fu impiegato nel dipingere a fresco lo stemma Pontificio sopra la porta di S. Gio. Laterano, allorchè quella Chiesa fu aperta per la celebrazione del Giubileo nell'anno 1500. *Alessandro* poco dopo gli conferì l'ufficio di suo secondo architetto; ma alla elevazione di *Giulio II* gli si presentò una più bella occasione di dispiegare i suoi talenti. Tosto che *Giulio* fu salito al trono Pontificio, risolvette di facilitare la comunicazione tra i giardini di Belvedere, ed il palazzo papale per mezzo di due magnifici corridoi, l'esecuzione dei quali fu da esso commessa a *Bramante*. L' ineguaglianza del piano, invece di imbarazzare l'artista, lo abilitò a sfoggiare con grandissimo vantaggio i suoi talenti per l'invenzione, ed il modello ch'egli formò, fu riconosciuto eguale in grandiosità, in eleganza, in estensione alle più celebri opere dell'antichità. Una parte di questo immenso disegno sono le loggie, che si stendono 400 piedi in lunghezza, e formano ancora uno de' primarj ornamenti del Va-

tioano; ed a queste doveva corrispondere un ordine simile di edifizj dalla parte opposta, dei quali si erano posti i fondamenti, ma non fu condotta a fine la costrnzione in conseguenza della morte del Pontefice, e di quella dell'architetto, che non sopravvisse lungo tempo, e solo fu ultimata sotto *Pio IV* (1). Il modello formato da *Bramante* di quelle magnifiche costruzioni, nelle quali i piani dei diversi fabbricati sono connessi con diversi passaggi ingegnosi, immaginati con maravigliosa naturalezza, ed ornati con ordini di colonne doriche, joniche e corintie, fu considerato come un' opera sorprendente, e parve avvicinarsi alle ardite invenzioni dei più recenti artisti, i quali non arrivando negli ultimi tempi ad ottenere un impiego convenevole agli straordinari loro talenti, si sfogarono a disegnare fabbriche immaginarie coll' alzare piani sopra piani fino ad una sublimità torreggiante, ed a presentare per tal modo agli occhi masse d' architettura, che il lavoro di secoli non potrebbe condurre a compimento, nè bastanti sarebbero le rendite di varj regni a pagarne le spese (2).

Essendo *Bramante* divenuto per tal modo l' architetto particolare, ed il favorito di *Giulio II*, dovette spesso accompagnarlo nelle sue spedizioni militari, ed in compenso del suo attaccamento, e dei suoi servigi ottenne l' impiego lucrativo di sigillatore dei Brevi pontificj. Sotto i suoi ordini *Bramante* costrus-

(1) *Vasari vite de pittori*; *passim*.

(2) *Il cavaliere Gian Battista Pirenesi.*

se in Roma, e nelle vicinanze diversi ragguardevoli edifizj, e tale era il fervore dell' artista che operava, e del pontefice che lo stimolava, che quelle immense fabbriche, per servirmi di una espressione di *Vasari*, sembravano piuttosto nate anzichè costrutte.

§ VII.

Periodo più luminoso delle arti. — Michel Angelo Buonarroti.

Il più illustre periodo delle arti è quello che comincia col ritorno di *Michel Angelo* da Roma a Firenze verso l' anno 1500; e termina colla morte di *Leon X* nel 1521, o piuttosto con quella di *Raffaello* nell' anno precedente. In questo periodo furono prodotte quasi tutte le grandi opere di pittura, scultura ed architettura, che formarono l' ammirazione de' tempi successivi. Sotto la protezione continuata, e non punto interrotta di *Giulio II*, e di *Leon X*, i talenti dei grandi artisti allora viventi si riunirono in uno sforzo simultaneo, e le rivali loro produzioni possono essere considerate come un tributo complessivo alla munificenza dei loro mecenati, ed alla gloria del secolo.

Poco prima della espulsione di *Pietro de' Medici* da Firenze nell' anno 1494, *Michel Angelo* avea abbandonato la sua patria per timore delle contese, che egli vedeva prossime ad insorgere. Dopo una

breve visita di niun profitto (a) fatta a Venezia, egli andò a risedere in Bologna, dove egli diede alcuni saggi de' suoi talenti, non solamente come artista, ma anche come colto letterato, ed il suo ospite *Aldrovandi* provò grandissimo piacere udendolo recitare le opere di *Dante*, *Petrarca*, *Boccaccio*, ed altri Toscani scrittori (1). All' epoca dello stabilimento del governo sotto *Pietro Soderini*, *Michel Angelo* ritornò a Firenze dove eseguì per *Lorenzo di Pier Francesco de' Medici* una statua in marmo di S. Giovanni, la quale sfortunatamente deluse l' aspettativa de' suoi ammiratori (2). Verso il tempo medesimo egli eseguì in marmo la figura di Cupido dormiente, che per suggerimento di *Lorenzo* medesimo dicesi aver egli collocata per qualche tempo sotto terra ad oggetto di farla comparire come una scultura antica. Essa fu in seguito venduta realmente come un monumento dell' antichità al Cardinale *Raffaello Riario*, il quale avendo scoperto l'inganno, ed

(a) Se l' autore intende di dire, che a Venezia quel grand' uomo non fosse incombenzato di alcun lavoro, può riguardarsi come giusta la sua frase; ma l' autore non si è fatto carico, che già fioriva in quel tempo in Venezia la scuola Belliniana, che già fioriva a quel tempo il celebre *Tiziano*, che viveano allora in Venezia i più famosi pittori di quella scuola, che si segnalavano specialmente nella forza del colorito, e che probabilmente pigliò da essi *Michel Angiolo* l' idea di quelle tinte robuste, che distinsero in seguito tanto nobilmente le di lui opere di pittura.

(1) *Vasari*, *vita di Michel' Angiolo*, *Vite T. III. p.* 197.

(2) *Bottari*, *nota ivi.*

essendo insensibile al merito intrinseco dell'opera, la restituì di nuovo all'artista (1) (a). Non ostante questo indizio della mancanza di gusto del Cardinale,

---

(1) Questa statua poco dopo passò nelle mani di *Cesare Borgia*, che la donò alla Marchesa di Mantova, nella quale città nacque un aneddoto riferito nella vita di *de Thou.* Trovandosi quel grand' uomo in Mantova nel 1573 ebbe il piacere, come si narra, di vedere il Cupido dormiente di *Michel Angiolo* per la quale opera tanto egli, quanto i di lui amici espressero la loro grandissima approvazione; ma essendo loro stata mostrata subito dopo un' altra rappresentazione dello stesso soggetto di antico lavoro, essi furono convinti all' istante della inferiorità dell' artista moderno, la di cui opera sembrò in confronto della seconda un pezzo informe, ed essi vergognaronsi di avere espresso a riguardo di quella la loro ammirazione. Se questa storia è vera non fa molto onore al gusto di *de Thou*, e de' suoi compagni. Essi poteano invero preferire giustamente l' antica statua alla moderna; ma nel condannare con una simile stravaganza l' opera, che aveano lodato un momento prima, essi mostrarono, che non avevano il vero sentimento del gusto, e non erano fatti per giudicare di quel soggetto.

(a) Il fatto del cardinale *Riario* vien riferito in un modo assai diverso da quello, in cui è presentato dal sig. *Roscoe.* Si dice, che *Michel Angiolo* volendo assicurarsi del grado di perfezione al quale era giunto, fece il Cupido, gli roppe un braccio, e fece mettere sotterra la statua in un luogo, ove sapea benissimo, che si sarebbero tra non molto fatte delle ricerche. La statua infatti fu trovata, ammirata, e dichiarata antica. Come tale fu comprata a carissimo prezzo dal Cardinale, e *Michel Angiolo* presentò allora il braccio mutilato, e cagionò a tutti gli intendenti una grandissima meraviglia. Se questo aneddoto è vero, come da molti viene asserito, diviene tanto meno credibile, o tanto più sorprendente quello, che nella nota antecedente si è riferito del sig. *de Thou.*

egli poco dopo invitò *Michel Angelo* a recarsi a Roma, dove egli rimase circa lo spazio di un anno senza essere però impiegato dal Cardinale in alcuna impresa, che degna fosse de' di lui talenti (1). Egli non lasciò tuttavia quella città senza dare splendide prove del suo ingegno, tra le quali le sue figure in marmo di Cupido e di Bacco (2), eseguite per *Giacopo Galli* gentiluomo Romano, e la sua opera sorprendente della Madonna col Cristo morto, fatta ad istanza del Cardinale di Rouen sono le più distinte.

---

(1) È strano, che *Michel Angiolo* possa avere condisceso alla richiesta del Cardinale, come *Vasari* racconta, a fare un disegno per una pittura di S. Francesco, che riceve le stimmate, che fu poi colorito dal barbiere del Cardinale. Sembra tuttavia, che il quadro sia stato eseguito, e che dopo essere stato colorito (*cioè dipinto*) dal barbiere, » molto diligente» mente », abbia avuto l' onore di esser posto in una delle cappelle di S. Pietro in Montorio a Roma. Tale era in que' tempi il fato capriccioso dell' ingegno, condannato in una occasione a compiacere l' eccesso della follia coll' ergere una statua di neve, ed in altra a servire di scala ad un barbiere per salire alla immortalità.

(2) La statua di Bacco è (o almeno era ultimamente) nella Galleria di Firenze. Essa è stata incisa nella collezione delle antiche, e moderne statue da *Domenico Rossi*, *Roma* 1704, e nel terzo volume del Museo Fiorentino.

§ VIII.

Emulazione nata tra Michel Angelo e Leonardo da Vinci.

Non fu tuttavia se non fino al ritorno di *Michel Angelo* a Firenze sulla fine di quel secolo, che potè dirsi esser egli giunto all' apice della sua gloria, al quale egli fu spinto da uno spirito di emulazione, e da un fortunato concorso di circostanze. Al tempo della caduta di *Francesco Sforza*, e della presa di Milano fatta dai Francesi nell' anno 1500, il celebre *Leonardo da Vinci* abbandonò quella città, dove egli avea lasciato molti nobili monumenti del suo ingegno, e tornando a Firenze vi giunse quasi al tempo medesimo, in cui *Michel Angelo* tornava da Roma (1). La fama nascente di *Michel Angelo* formava un contrasto coll'antica di *Leonardo*. Ciascuno dei due sentiva il merito respettivo, e tutti due aspiravano a vicenda a rivalizzare. Da questa combinazione fu pro-

(1) Non è assegnato con precisione dagli scrittori della vita di *Michel Angiolo* il tempo in cui egli ritornasse a Firenze; ma *Condivi* ci informa, che egli era in età di ventiquattro, o venticinque anni, allorchè eseguì la Madonna pel Cardinale di Rohan in Roma. Conseguentemente, siccome egli era nato nel 1474, il suo ritorno può essere collocato con bastante accuratezza nel 1499; il che si accorda coll' epoca della di lui gara con *Leonardo*, che ebbe luogo di là a poco. *Condivi vita di Michel Agnolo p. 14 ed. Fer. 1746 in fol.*

dotta una luce vivissima, che giunse in breve ad illuminare l'Italia. La prima gara tra questi illustri artisti riuscì favorevole al credito di *Michel Angelo*. Un gran pezzo di marmo, al quale *Simone* da Fiesole, scultore Fiorentino, aveva tentato invano di dare la figura di un gigante, era rimasto negletto per quasi cent' anni, e si supponea guasto e deformato senza rimedio. I magistrati di Firenze bramavano, che quest' obbrobrio dell' arte fosse convertito in ornamento della città; al quale oggetto essi si rivolsero ad alcuni dei più celebri professori di quel tempo; e tra gli altri a *Leonardo da Vinci*, ed a *Michel Angelo*. *Leonardo*, il quale si era distinto nelle produzioni del pennello, piuttosto che in quelle dello scalpello, esitò ad intraprendere quest' opera, allegando che essa non poteva compiersi senza supplire ai difetti del marmo con pezzi aggiunti (1). *Michel Angelo* sòlo s' impegnò a farne una statua di un sol pezzo, e sotto le di lui mani quella massa informe diventò la maravigliosa figura colossale di *Davide*, che poco dopo per ordine dei magistrati fu collocata innanzi alle porte del palazzo di giustizia. Egli studiò con tanta diligenza le dimensioni di quella

(1) Oltre *Leonardo*, e *Michel Angiolo*, era stato proposto anche ad *Andrea Contucci* di intraprendere quell' opera. *Vasari vite T. III. p.* 203. Il documento dei pubblici registri di Firenze, col quale quell' opera fu affidata a *Michel Angelo*, è stato pubblicato da *Gori* nelle sue *annotazioni a Condivi p.* 106.

celebre statua, che in diverse parti della figura egli lasciò intatte le rozze fatiche del suo predecessore, sopra le quali egli non poteva applicare il suo scalpello senza far torto alle proporzioni.

§ IX.

Cartoni delle guerre di Pisa.

Il patrocinio delle arti, che era in quel tempo lo spirito dominante del governo Fiorentino, presentò ben presto a que' grandi artisti un' altra occasione di esercitare a gara i loro talenti, nella quale *Leonardo* potea giustamente lusingarsi con una migliore prospettiva di riuscita. Avendo risoluto i magistrati di adornare la sala del consiglio di Firenze con rappresentazioni in pittura di alcune delle battaglie, nelle quali la repubblica era stata impegnata con onore, affidò in parti staccate la esecuzione di questa grand' opera a *Leonardo* e *Michel Angiolo*. Il soggetto proposto fu quello delle guerre di Pisa, per risultamento delle quali i Fiorentini ottenuto aveano il dominio finale di quella piazza. Si diede principio immediatamente alla disposizione de' cartoni o de' disegni per quest' oggetto. I preparativi fatti da ciascuno degli artisti, e la lunghezza del tempo impiegata tanto nell' intensa meditazione, come nella cauta esecuzione dell' opera, mostrano sufficientemente quale importanza si attaccasse al risultamento della medesima. Per mostrare la varietà dei loro talenti, o per vi-

cendevole consenso, ciascuno di essi scelse tuttavia una differente maniera di trattare quel soggetto. *Leonardo* prese a rappresentare un combattimento di cavalleria, nel quale introdusse una parte della storia di *Nicolò Piccinino*, comandante al servizio del duca di Milano. Nelle varie forme, e nelle forzate attitudini dei combattenti, egli sfoggiò tutta la sua cognizione della anatomia del corpo umano. Nelle loro fattezze egli rappresentò nella maniera più espressiva i loro caratteri, la calma di un posato coraggio, la malivolenza, ed il desiderio della vendetta, sentimenti alternativi di speranza, e di timore, la esultanza di un assassino trionfante, e l'anelito disperato di una morte inevitabile. I cavalli si mischiano nel combattimento con una ferocia eguale a quella dei cavalieri, ed il tutto è eseguito con tale ingegno, che nei punti essenziali della invenzione, della composizione e del disegno, questa produzione ha potuto forse a stento essere uguagliata, e non è stata mai certamente superata. *Michel Angelo* scelse una diversa maniera. Dedicato semplicemente allo studio della figura umana, egli sdegnò di spendere alcuna porzione delle sue facoltà nelle inferiori rappresentazioni degli animali; scelse adunque il momento, nel quale si suppone, che un corpo di soldati Fiorentini, che si bagnava nell'Arno, venga improvvisamente chiamato alla pugna col segnale della battaglia. Era impossibile il trovare un soggetto più favorevole per lo sviluppamento de' di lui talenti nell'opera, che gli era stata commessa. I soldati vestiti, i vestiti solo

per metà, ed i nudi, sono tutti mischiati in un gruppo tumultuoso. Un soldato, che allora esce dall' acqua, rimane sorpreso ed allarmato, e volgendosi verso il suono della tromba, esprime nella sua azione complicata tutti i varj accidenti della struttura umana. Un altro colla più veemente impazienza si sforza d'introdurre i suoi piedi sgocciolanti nelle calze, che per la loro aderenza non può indossare. Un terzo chiama il suo compagno, le di cui braccia sole si veggono aggrappate agli scogli delle sponde del fiume, per la quale circostanza sembra che sgoccioli la di lui fronte, sebbene fuori dei limiti del quadro. Intanto un altro, già quasi preparato a combattere, affibbiandosi la cintura alla meglio, mostra di essere al momento di prendere la sua spada ed il suo scudo, che sono presso i di lui piedi. Sembrerebbe una stravaganza, ed una ingiustizia verso i talenti di *Michel Angelo*, il portare la nostra ammirazione per questo lavoro fino a supporre collo scultore *Cellini*, che egli non fosse dopo arrivato più alla metà di quel grado di perfezione, che egli mostrò in quell'opera (1); ma si può asserire confidentemente, che le grandi opere

---

(1) „ Stettero questi due Cartoni (di *Lionardo*, e di *Mi-*
„ *chelagnolo*) uno nel palazzo de' Medici e uno nella sala
„ del Papa; in mentre che eglino stettero in piè, furono la
„ scuola del mondo; sebbene il divino *Michelagnolo* fece la
„ gran capella di Papa Julio, dappoi non arrivò a questo
„ segno mai alla metà, la sua virtù non aggiunse mai alla
„ forza di quei primi studj „. *Vita di Benv. Cellini p.* 13.

prodotte da quel fortunato spirito di emulazione, fecero epoca nell'arte, e che sullo studio principalmente di questi modelli formaronsi quasi tutti i grandi pittori, che poco dopo tanto onore fecero a quel paese (1).

§. X.

Cominciamento della moderna Chiesa di S. Pietro a Roma.

Alla elevazione di *Giulio II* al Pontificato uno dei primi oggetti della di lui ambizione fu quello di rendere immortale la sua memoria coi lavori del più grande scultore del suo tempo. Egli chiamò

(1) Alcuna di queste opere non è stata compita, ed anche i cartoni sono da lungo tempo perduti, o distrutti. Quello di *Lionardo* fu tuttavia inciso da *Edelinck*, mentre era giovane, sopra un disegno imperfetto. Esso è stato dappoi inciso con minore eleganza, ma sopra un modello migliore, e pubblicato nell' *Etruria pittrice N. XXIX*. Fu ancora stampata una parte del cartone di *Michelagnolo* da *Marc' Antonio*, e questa incisa di nuovo da *Agostino* Veneziano. Questa stampa è conosciuta (*fuori d' Italia*) sotto il nome dei *grimpeurs*. La sola copia fatta di tutta la composizione del cartone di *Michel Angelo* si dice esistente tra le pitture raccolte dal defunto Lord *Leicester*, ed ora possedute dal sig. *Coke* di Norfolk. ,, Avvi una piccola pittura a olio in chiaro scuro, ed un ,, ritratto di *Bastiano* da S. Gallo, soprannominato *Aristotele*, ,, per le sue dotte o verbose interpretazioni sopra quelle opere ,, sorprendenti ,,. *Seward Aneddoti delle persone distinte*. *V. III. p.* 137.

dunque *Michel Angelo* a Roma, e lo impegnò colle più generose offerte a fargli un disegno di un monumento sepolcrale (1). Il grande artista trovò allora un teatro abbastanza vasto per mostrare la sua abilità. La di lui mente si applicò tosto a questo soggetto favorito. Si dice che per molti mesi egli lo meditasse in silenzio, senza fare alcun disegno; ma le meditazioni di quell' uomo riuscir non potevano infruttuose, ed il risultato de' di lui pensamenti apparve finalmente in un disegno, che per l'eleganza, per l' ampiezza, per la squisitezza degli ornamenti, e per il numero della statue, sorpassava qualunque monumento di antico lavoro, costrutto ancora d'ordine degli imperadori. Lo spirito magnanimo di *Giulio II* acquistò un nuovo ardore dalle produzioni di quest' uomo maraviglioso, e fu appunto in quel tempo, ch' egli prese la risoluzione di rifabbricare la Chiesa di S. Pietro in modo degno di ricevere, e sfoggiare

(1) È stato supposto da alcuno, che Giulio II chiamasse a Roma Michel Angelo poco dopo il suo innalzamento nell' anno 1503. *Condivi pag.* 16. Ma Bottari osserva, che la statua colossale di Davide non fu eretta in Firenze, se non nel 1504, dopo di che *Michel Angelo* eseguì alcune altre opere in quella città, dal che egli conchiude, che *Giulio* non chiamòlle a Roma fino al *quarto* o *quinto* anno del suo Pontificato. Bottari ha ragione nei principj ch' egli stabilisce, ma s' inganna nelle conseguenze, ch' egli ne deduce. Michel Angelo realmente non lasciò Firenze immediatamente dopo l' avvenimento al trono di Giulio, ma il di lui arrivo a Roma non fu certamente posteriore al 1505, o al *secondo* anno del Pontificato di Giulio, come appare dalle circostanze, che in seguito si riferiscono.

col maggiore vantaggio quegli sforzi felici dell' umana industria (1). Questa cura fu affidata al favorito di lui architetto *Bramante*; e tra i disegni da esso formati per quest' oggetto uno fu scelto dal Pontefice, il quale per grandezza, varietà, ed estensione, superò tutto quello, che Roma avea veduto anche nei più splendidi giorni della Repubblica. L' antica cattedrale fu demolita con una rapidità pressochè indecente, cosicchè molte opere stimabili dell' arte, e molte rappresentazioni, e molti monumenti d' uomini famosi, furono inavvedutamente distrutti. In breve tempo la moderna Chiesa di S. Pietro cominciò a sorgere sopra le rovine dell' antica, con una pianta molto più estesa di quello che fino a quel tempo erasi creduto praticabile. Nella esecuzione di questo edifizio, come pure nel disegno, *Bramante* diede prova della maravigliosa forza del suo ingegno; ma i brevi limiti della vita umana non sono proporzionati a questi vasti progetti. Per lungo spazio di tempo dopo la morte dell' architetto, e del Pontefiee, la Chiesa di S. Pietro continuò ad esercitare i talenti

(1) Che questo disegno suggerisse prima di tutto al Pontefice l'idea di rifabbricare S. Pietro, vien asserito da *Vasari vol. II. pag.* 83 ed ancora *vol. III. pag* 211, come pure da *Bottari ivi not.* 1, e da *Condivi Vita di Michelagnolo p.* 19. Questo monumento, che non fu compito, se non molto tempo dopo la morte del Pontefice, non fu tuttavia eretto nella Chiesa di S. Pietro nel Vaticano, ma in quella di S. Pietro *in Vinculis*, dove tuttora rimane. *Dott. Smith Viaggio sul Continente. V. II. pag.* 39.

dei primi artisti de' tempi successivi, e colle spese immense, ch'essa cagionò alla Romana Sede, divenne l'origine, o il pretesto di quelle esazioni per tutta la cristianità, che aprirono inopinatamente la via a quella irreconciliabile dissensione, che noi più addietro abbiamo avuto occasione di riferire. (1) (a).

§. XI.

Michel Angelo intraprende il lavoro della tomba di Giulio II.

Michel Angelo, avendo ottenuto dal Pontefice l'approvazione del disegno del suo monumento, s'impegnò nella esecuzione di questo immenso lavoro con tutto l'ardore, ch'era suo proprio, e con tutta la sollecitudine, che ammettere poteva la formazione

(1) „ Per tanto quell' edifizio materiale di S. Pietro rovinò „ in gran parte il suo edifizio spirituale, perciocchè a fin d'a- „ dunare tanti milioni, quanti ne assorbiva l'immenso lavoro „ di quella chiesa, convenne al successore di Giulio far ciò, „ d'onde prese origine l'eresia di Lutero, che ha impoverita „ di molti più milioni d'anime la Chiesa. „ *Pallavicin.* St. del Conc. di Trento pag. 49.

(a) *Lutero* ha indicato egli stesso questo oggetto, come principio delle sue doglianze, e della sua violenta opposizione alla corte di Roma, ed il sig. *Roscoe* lo ha riguardato, come origine della dissensione, seguendo in questo *Lutero*, di cui ha anche citato altrove il passo relativo alla fabbrica di S. Pietro, e l'autorità del Card. *Pallavicino*. Ma tanto questo,

di un' opera così laboriosa. La figura colossale di Mosè, che ancora occupa il centro di questo sorprendente lavoro fu tosto compiuta (1), e diverse altre statue destinate a riempire le loro nicchie nel

quanto il sig. *Roscoe*, avrebbe dovuto accorgersi, che questo non servì se non di pretesto ai riformatori; che qualunque altro pretesto avrebbe loro servito egualmente, e che se promulgate non si fossero le indulgenze per la costruzione della basilica, si sarebbe dovuto poco dopo ricorrere all' espediente medesimo per la guerra progettata contro il Turco, come infatti si fecero per questa altre esazioni di danaro, il che avrebbe bastato per far avvampare l' incendio, che da lungo tempo covava sotto una cenere ingannatrice.

(1) Questa celebre figura ha dato origine ad un componimento letterario, che è stato considerato come di poco inferiore per la sua sublimità alla statua medesima.

SONETTO

di Giovambattista Zappi.

„ Chi è costui, che in dura pietra scolto,
„ Siede gigante, e le più illustre e conte
„ Prove dell' arte avanza, e ha vive e pronte
„ Le labbra sì, che le parole ascolto?
„ Quest' è Mosè; ben mel diceva il folto
„ Onor del mento, e 'l doppio raggio in fronte,
„ Quest' è Mosè, quando scendea dal monte,
„ E gran parte del Nume avea nel volto.
„ Tal era allor, che le sonanti e vaste,
„ Acque ei sospese a se d' intorno, e tale
„ Quando il mar chiuse, e ne fè tomba altrui.
„ E voi sue turbe un rio vitello alzaste?
„ Alzata aveste imago a questo eguale,
„ Ch' era men fallo l' adorar costui „!

monumento, erano pure finite, o molto avanzate. I lenti progressi dell'arte non erano tuttavia corrispondenti al temperamento impaziente, ed alle rapide idee del Pontefice, il quale pretendea col battere solamente la terra co' suoi piedi di ottenere l' immediato compimento delle sue brame. Siccome il lavoro continuavasi, e le spese crescevano, il Pontefice si mostrò malcontento, ed al fine sembrò indifferente sul compimento dell' opera. Trattate erano con negligenza le domande fatte da *Michel Angelo* pel trasporto dei marmi da Carrara a Roma, ed allorchè egli domandò un abboccamento, *Giulio* rifiutò di ammetterlo alla di lui presenza. Non istette molto l' artista a deliberare sulla condotta successiva, che adottare egli dovea: pregò i cortigiani del Papa d'informare S. S., che qualunque volta egli volesse far ricerca della sua persona, egli potea cercarlo altrove, e partendo immediatamente da Roma, si recò a Poggi Bonzi nel territorio di Firenze (1). Questo passo decisivo sorprese ad un tempo, ed afflisse il Pontefice. Cinque corrieri furono spediti l' un dietro l' altro per calmare l' artista, ed indurlo a ritornare; ma tutto quello che si potè ottenere fu solo una breve lettera al Papa, nella quale *Michel Angelo* chiede perdono di avere così improvvisamente abbandonato i suoi lavori, al che egli protesta di essere stato indotto solo per vedersi allontanato dalla di lui pre-

---

(1) *Condivi Vita di Michel Angelo p. 20.*

senza; ricompensa che i fedeli di lui servigi non aveano meritata (1). Tornato a Firenze *Michel Angelo* si occupò durante tre mesi a finire il suo disegno dei cartoni nella gran sala della città. Mentr'egli era intento a questo lavoro, il Papa spedì tre lettere successive a que' magistrati, nelle quali con grandissimo fervore insisteva, affinchè essi mandassero di bel nuovo *Michel Angelo* a Roma. Il carattere violento, e la perseveranza del Pontefice, che *Michel Angelo* ben conosceva, lo spaventarono per tal modo, che egli cominciò a pensare di lasciare l' Italia e ritirarsi a Costantinopoli; ma alle istanze del Gonfaloniere *Soderini* egli consentì alfine a soddisfare le brame del Papa, tornando un' altra volta in Roma. Le rimostranze di *Soderini* a *Michel Angelo* fatte in quella occasione sono state a noi conservate da *Condivi*. Dicea ad esso il Gonfaloniere. „ Tu hai fatto „ un esperimento sopra il Papa, che il Re di Francia „ si sarebbe difficilmente arrischiato a fare. Egli può „ dunque creder necessario di ricorrere ad altre „ istanze, e noi non dobbiamo per questa ragione „ avventurarci ai pericoli della guerra, e mettere „ in forse la sicurezza dello stato. Preparati dunque „ a tornare, e se pure hai qualche timore per la tua „ sicurezza, potrai essere rivestito del titolo di nostro „ ambasciadore, il quale ti difenderà abbastanza „ contra la di lui collera „ (2).

(1) *Idem ibid.*
(2) *Idem ibid.*

§ XII.

Michel Angelo erge la statua di Giulio II in Bologna.

La riconciliazione tra *Michel Angelo*, e *Giulio* ebbe luogo nel mese di novembre 1506 in Bologna (1), che allora appunto si era resa alle armi Pontificie. Trovandosi indisposto il Cardinale *Soderini*, il quale dovea essere il mediatore in quell' affare, *Michel Angelo* fu introdotto da uno de' Vescovi addetti al servizio del Cardinale. (a). L' artista con sommessione chiese la Benedizione Apostolica; ma il Papa con uno sguardo obbliquo, ed un contegno austero esclamò: ,, Invece di venire ad incontrarci ,, tu hai aspettato, che noi venissimo a far ricerca ,, di te! ,, *Michel Angelo* colla dovuta umiltà si disponeva a fare la sua apologia per la precipitata di lui partenza, ma il buon Vescovo ansioso di calmare lo sdegno del Papa, cominciò a rappresentare a S. S., che un uomo come *Michel Angelo* ignorava ogni cosa che non riferivasi alla sua professione, e meritava quindi il perdono. La risposta del Pontefice fu data col suo bastone attraverso le spalle del Vescovo, e *Giulio* avendo così sfogata la sua ira diede

(1) *Capo VIII di quest' opera T. III. p.* 99.
(a) O piuttosto del Pontefice.

a *Michel Angelo* la sua benedizione, e lo ammise di bel nuovo al suo favore, ed alla sua confidenza (1). In quella occasione quel grande artista eresse in faccia alla Chiesa di S. Petronio di Bologna la statua del Pontefice in bronzo, la quale si dice, che egli eseguisse in modo di potere esprimere nella forma più energica quelle qualità per cui egli si distingueva; dando in conseguenza grandezza, e maestà alla persona, e mostrando nel contegno coraggio, prontezza, e fierezza, mentre tutto il vestimento era degno di osservazione per la ricchezza, e magnificenza delle pieghe. Allorchè *Giulio* vide il modello, ed osservò il vigore dell' attitudine, e l' energia colla quale il destro braccio era alzato, domandò all' artista se egli intendea di rappresentarlo in atto di dare la sua benedizione, o piuttosto la sua maledizione; al che *Michel Angelo* prudentemente rispose, che egli intendea di rappresentarlo in atto di ammonire i cittadini di Bologna. L' artista a vicenda domandò al Papa, se egli bramasse di avere un libro nelle mani: ,, No, rispose *Giulio*, datemi una spada; io ,, non sono letterato ,, (2).

(1) *Condivi p.* 22.

(2) Ciò che avvenne di questa statua è stato da noi riferito *nel capo VIII. V. III. p.* 107.

§ XIII.

Raffaello d' Urbino.

Il compimento di quella statua occupò *Michel Angelo* per sedici mesi, spirato il qual tempo egli tornò di nuovo in Roma. Egli trovò colà un più potente sebben più giovane rivale, di quello che egli avea lasciato a Firenze, nel celebre *Raffaello d' Urbino. Giulio II* avea chiamato a Roma questo illustre pittore sulla raccomandazione del suo architetto *Bramante*, che era parente di *Raffaello* medesimo; e tanto egli, quanto *Michel Angelo* giunsero in Roma nell' anno 1508 (1). *Raffaello* era allora in età di venticinque anni, essendo nato in Urbino nel 1483. Il di lui padre era un pittore, e benchè non eccellente si suppone, che egli avesse diretto i primi studj del figlio sulle sue proprie traccie. Egli fu poco dopo collocato sotto la tutela di *Pietro* Perugino, che egli emulò nella esecuzione, e superò nel disegno. Dopo aver visitato città di Castello, dov' egli esercitò i suoi talenti con grande applauso, egli fu chiamato a Siena per assistere il celebre pittore *Pin-*

(1) Sembra pel racconto di *Vasari*, che *Raffaello* arrivasse a Roma, prima che *Michel Angiolo* tornasse da Bologna dopo avere finita la statua di *Giulio II. Vita di Michelagnolo nelle vite de' pittori T. III. p.* 219. — *Mariette*, *Osservazioni sulla vita di Michel Angiolo del Condivi p.* 72.

toricchio , il quale dal Cardinale *Francesco Piccolomini* , che fu in seguito *Pio II*, era impiegato ad ornare la biblioteca della Cattedrale in quella città. *Raffaello* avea di già abbozzato diversi disegni per quell' opera , e ne avea egli stesso eseguito una parte, allorchè udendo parlare dei cartoni di *Lionardo da Vinci* , e di *Michel Angelo* fatti a Firenze , si determinò di recarsi a questa città, dove egli giunse nell' anno 1504 , ed egli è annoverato tra que' giovani artisti , che ingrandirono la loro maniera , e migliorarono il loro gusto su que' celebri modelli (1). La morte de' di lui parenti lo fece tornare per qualche tempo ad Urbino per l' assestamento de' suoi domestici affari, ma ben presto tornò a Firenze , dove si dice , che egli compisse la sua educazione pittorica ; e dai lavori di *Masaccio* nella cappella dei *Brancacci* , e dalle opere di *Michel Angiolo*, e di *Lionardo da Vinci*, traesse quegli elementi costitutivi del suo disegno, i quali combinati colla forza predominante del suo proprio ingegno, formarono quella attraente maniera , che unisce il sublime ed il grazioso in quell' altissimo grado, che non si trova nelle produzioni di alcun altro maestro.

---

(1) ,, Tutti coloro che su quel cartone studiarono , e tal ,, cosa disegnarono , diventarono persone in tale arte eccel- ,, lenti, come vedremo poi ; che in tale cartone studiò Ari- ,, stotile da Sangallo amico suo , Ridolfo Grillandajo , ,, *Raffael Sanzio da Urbino* , Francesco Granacci, Baccio ,, Bandinelli , e Alonzo Berugetto Spagnuolo ,,. *Vasari T.*

§ XIV.

Michel Angelo comincia le sue opere nella cappella Sistina.

Poco dopo il ritorno di *Michel Angelo* da Bologna a Roma, il Papa ben informato della varietà, ed estensione de' suoi talenti prese la risoluzione di ornare la cappella eretta dal di lui zio *Sisto IV* con

---

III. p. 209 *ed. Bottari.* È degno tuttavia d'osservazione, che nella prima edizione di *Vasari in due volumi, Firenze* 1550, Raffaello non è registrato tra gli artisti, che studiarono sui cartoni di Pisa. I pittori ivi menzionati sono *Aristotele di S. Gallo*, *Ridolfo Ghirlandajo*, *Francesco Granacci*, *Baccio Bandinello*, ed *Alonso Berugetto*, ai quali si aggiungono *Andrea del Sarto*, il *Francia Bigio*, *Jacopo Sansovino*, il *Rosso*, *Maturino*, *Lorenzetto*, il *Tribolo*, *Jacopo da Pontormo*, e *Perino del Vaga*. È tuttavia molto probabile, che *Raffaello* studiasse le opere di *Michel Angelo*, e ben lungi questo dal derogare al suo carattere farebbe molto onore alla sua diligenza, ed al suo buon gusto, rappresentandolo come un giovane di vent'anni ansioso di migliorarsi, e capace di scegliere i migliori modelli da imitarsi. Meritano l'attenzione del leggitore le giudiziose osservazioni del sig. *Mariette* su questo argomento. „ È vero, che l'uno e l'altro erano fin „ dalla nascita nomini superiori; ma *Michel Angelo* era nato „ il primo, e sarebbe stata una trista vanità in *Raffaello*, „ della quale egli non era certamente capace, il trascurare „ di studiare insieme con tutti gli altri giovani pittori del suo „ tempo un'opera, che per confessione di tutti era superiore „ a tutto quello, che si era fino allora veduto. „ *Mariette osservazioni sulla vita di Michel Angelo di Condivi p.* 72.

una serie di pitture di soggetti sacri in uno stile di grandezza superiore a tutto quello, che si era fatto dapprima. Egli commise l' esecuzione di quest' opera immensa a *Michel Angelo*, il quale come si narra provò grande ripugnanza ad intraprenderla, bramando piuttosto di continuare la tomba del Pontefice, e studiossi di indurre il Papa ad incaricare di quell' opera *Raffaello*, che si era più di esso esercitato nel dipingere a fresco. Si è detto ancora, che il Papa fosse stato disposto ad impegnare *Michel Angelo* in quel lavoro dalla invidia, o dalla malignità dei nimici di quell' artista, e particolarmente di *Bramante*, il quale essendo informato della superiorità di *Michel Angelo* come scultore, pensò che come pittore si troverebbe inferiore a *Raffaello*; ma le imputazioni di questo genere sono d' ordinario il risultato delle piccole menti, che ai più elevati caratteri attribuiscono que' motivi, dai quali sono mosse esse medesime, e gli esempj di vicendevole ammirazione, e di benevolenza, che si ravvisano nella condotta respettiva di *Raffaello*, e di *Michel Angelo*, possono almeno servire di prova sufficiente, che essi erano ambidue superiori ad una gelosia illiberale. Il Pontefice, il quale avea destinato i talenti di *Raffaello* ad un' altra impresa, non volle perciò ammettere alcuna scusa. Le pitture, delle quali era stata ornata la cappella dai più antichi maestri dell'arte, furono immediatamente distrutte, e si cominciarono da *Michel Angelo* i disegni della volta. Consapevole tuttavia della sua inesperienza nella parte meccanica di quel-

l' arte, egli invitò diversi pittori di Firenze ad assisterlo, tra i quali erano *Granacci*, *Giuliano Bugiardini*, *Jacopo di Sandro*, il vecchio *Indaco*, *Agnolo di Donnino*, ed *Aristotele di S. Gallo*, i quali per alcun tempo dipinsero sotto la sua direzione; ma gli sforzi di quegli artisti di secondo ordine erano così sproporzionati alla di lui propria imaginazione, che egli una mattina distrusse intieramente i loro lavori, e chiudendo le porte della cappella, rifiutò di lasciar loro vedere alcuna cosa. Da quel momento in poi egli progredì nell' opera sua senza l' assistenza di alcuno, preparando perfino i colori colle sue proprie mani. Le difficoltà, che egli sperimentò, vengono particolarmente riferite dal suo biografo *Vasari*, ma esse furono vinte dalla diligenza, e dalla perseveranza dell' artista, il quale in quella occasione trasse profitto dall' esperienza, e dai consiglj di *Giuliano* (a) *da S. Gallo.* Allorchè *Michel Angelo* ebbe compiuta la metà dell' opera, il Pontefice instò, perchè si lasciasse vedere al pubblico. La cappella fu quindi aperta, fu rimosso il palco, e nell' anno 1511 il popolo ebbe la soddisfazione di vedere il primo saggio di quell' opera famosa. Gli applausi generali indussero il Pontefice a sollecitare *Michel Angelo* per la continuazione del lavoro senza alcun riguardo al parere di *Bramante*, che come vien detto bramava, che 'l compimento dell' opera fosse commesso a *Raffaello.* Quando l' opera fu vicina al suo termine, crebbero

(a) O piuttosto di *Bastiano.*

la premura, e l' importunità del Pontefice. Avendo un giorno domandato con impazienza all'artista, quando finirebbe quella cappella, e rispondendo egli, quando potrò; „ quando potrò! soggiunse il Pontefice; tu „ hai voglia ch' io ti faccia gittar giù di quel pal- „ co! „ (1). Dopo questa minaccia, il compimento dell' opera non soffrì lungo ritardo, ed il giorno di tutti i Santi del 1512 le pitture furono esposte alla pubblica vista senza che ricevuto avessero dall' artista gli ultimi tocchi del pennello. Tutto il tempo impiegato da *Michel Angelo* in questo lavoro fu di venti mesi, ed egli ricevette per le sue fatiche in diversi pagamenti la somma di tre mille corone.

Queste furono le circostanze, che accompagnarono la esecuzione delle grandi opere a fresco di *Michel Angiolo* nella cappella Sistina, che ancora sono visibili, benchè alterate dal tempo, ed oscurate dall' uso continuo dei lumi di cera in servizio della Corte Romana. I diversi compartimenti della volta sono occupati da varj soggetti della storia Sacra, e sulle mura della cappella sono dipinte di grandezza maggiore del naturale quelle sublimi, e terribili figure delle Sibille, e dei profeti, che presentano un' idea di forme, e di caratteri fuori dei limiti della commune natura, e ben proporzionati alle divine funzioni, nelle quali essi sembrano occupati (2). Dietro l'altare vedesi la grandiosa pit-

---

(1) *Condivi vita di Michel Angelo presso Bottari.*

(2) Se il lettore brama di formarsi una giusta idea di que-

tura del giudizio universale, il capo d'opera di *Michel Angelo*, e l'ammirazione, e la confusione degli artisti futuri; ma quell'immenso sforzo di fatica, e d'ingegno, benchè necessario a compiere il gran circolo delle operazioni divine, che l'artista avea concepito nella sua mente, non fu cominciato se non sotto il Pontificato di *Paolo III* circa trent'anni dopo, che era stata terminata la prima parte di quest'opera.

§ XV.

Pitture di Raffaello nel Vaticano. — Pittura della teologia.

Mentre *Michel Angelo* era in tal modo impiegato da *Giulio II* nella cappella Sistina *Raffaello* trovavasi occupato nell'ornare le camere del Vaticano con quelle maravigliose produzioni, che mostrarono le prime la vastità del suo ingegno, e la fertilità sorprendente della sua invenzione. Egli cominciò i suoi lavori nella *camera della segnatura* colla celebre pittura detta volgarmente, sebbene per errore, la disputa dei sacramenti; opera così ardita nel suo disegno, e così complicata nella sua composizione, che ha dato origine a varie conghietture relativamente all'in-

---

ste produzioni, io non posso rimetterlo ad una migliore sorgente di istruzione che al terzo dicorso del sig. *Fuseli* professore di pittura della R. Accademia di Londra pubblicato da *Johnson* nel 1801.

tenzione dell'artista (a). La scena comprende la terra, e il cielo. Il velo dell' empireo è sollevato. L' eterno padre è visibile : il chiarore dei suoi raggi illumina i cieli. I Cherubini, ed i Serafini lo circondano a grandissima distanza. Con una mano egli sostiene la terra ; coll' altra la benedice. Sotto ad esso ma in un' altra atmosfera siede il figlio, il quale colle mani aperte, ed uno sguardo di estrema compassione si dedica al salvamento dell' uman genere. Da un lato di Cristo siede la Vergine Madre, che lo adora ; dall' altro S. *Giovanni Battista*, che lo addita come il Salvatore del mondo. Una grande adunanza di Patriarchi, Profeti, Evangelisti, e martiri tutti ben decisamente caratterizzati, veggonsi seduti nelle beate

(a) Il celebre sig. d'*Hankerville*, notissimo per la sua illustrazione de' vasi Etruschi di *Hamilton*, e per molt' altre opere antiquarie, sulla fine dei suoi giorni compose varj discorsi, nei quali illustrò mirabilmente tutte queste pitture di *Raffaello*, applicandosi principalmente ad investigare le intenzioni del pittore. Io sono stato più volte presente alla lettura fatta dall' autore medesimo di questi discorsi, e debbo confessare, che sono rimasto sempre attonito della vastità della erudizione sviluppata in quegli scritti. Io ne ho fatto menzione nel mio *discorso sulla erudizione degli artisti* stampato in Milano, ed in Padova nel 1809. Se *Raffaello* avesse avuto le idee, le viste, le cognizioni, le intenzioni, che quel mio vecchio amico gli attribuisce, *Raffaello* sarebbe stato l' uomo più dotto del suo secolo, e forse di molti secoli. Quegli scritti preziosi sono stati almeno in parte venduti ad un Inglese, che si proponeva di farli pubblicare nella sua patria, ma non mi è noto ancora se siano stati pubblicati. Quell' opera tuttavia non può che riescire interessantissima per ogni riguardo.

regioni, e godono la divina gloria. Compare tra questi il nostro primo Padre *Adamo* allora purificato dagli effetti della sua trasgressione. Questa è la parte celeste di quella composizione. Sulla terra vedesi un altare, che sostiene nel mezzo l' Ostia Sacra; da ciascun lato trovansi disposti varj Pontefici, prelati, e dottori della Chiesa, i di cui scritti illustrarono il grande Mistero della Trinità. La loro attenzione non è diretta alla terribile scena superiore, la vista della quale vien loro tolta da alcune nuvole leggiere; ma è tutta concentrata nella contemplazione dell'Ostia consacrata, come nella essenza visibile, e sostanziale della divinità. Gli estremi lembi della pittura a destra, ed a sinistra sono riempiti da gruppi di pii ed attenti spettatori, tra i quali il pittore ha introdotto il ritratto del suo parente, e protettore *Bramante*.

Le grandissime lodi, che date furono a questa pittura tanto al tempo in cui fu fatta, quanto in ogni altro nel quale si presentò l' occasione di menzionarla, non sono al di là dei suoi meriti (1); per rendere tuttavia una piena giustizia all' artista, dee aversi qualche riguardo allo stato dell'arte nei tempi

(1) Questo quadro è stato più volte inciso, e particolarmente da *Giorgio Ghisi* di Mantova in una grande stampa di due fogli. Un abbozzo è pure stato dato ultimamente dal sig. *Duppa* nella sua vita di *Raffaello*, accompagnata da diverse teste elegantemente incise sopra disegni della stessa grandezza come nella pittura originale, pubblicata da *Robertson* nel 1802 in foglio massimo.

ne' quali egli vivea. A questo possono attribuirsi la simmetria del disegno, pel quale i due lati della pittura partono dal centro, e corrispondono forse un po' troppo meccanicamente l'uno all'altro; il barbaro costume di dorare alcune parti dell'opera affine di produrre un più grande effetto; e finalmente lo straordinaro solecismo di introdurre una luce estranea, che si stende per entro a tutta la composizione, e nel mezzo della loro gloria concentrata illumina le divine persone, che vi sono rappresentate egualmente come il restante del quadro; errore, del quale ben si accorsero gli artisti di un grado molto inferiore, e che *Federigo Zuccaro* fu ben geloso di evitare nella sua celebre pittura dell'Annunziata nella Chiesa de'Gesuiti in Roma (1).

(1) È osservabile, che affine di mostrare la sua precisa intenzione, *Zuccaro* in quest' opera rappresentò il sole nascente in tutto il suo splendore, circostanza che produce nissun effetto di luce, e d'ombra nella pittura, essendo i raggi del sole assorbiti dalla luce superiore, che parte immediatamente dalla divinità. Questa pittura è descritta da *Vasari* nella sua vita di *Taddeo* fratello di *Federigo*; *vite V. III. p* 161 e 162, ed è stata con molta diligenza incisa da *Giovanni Sadeler nel* 1580.

§ XVI.

La Filosofia. — *La Poesia.* — *La Giurisprudenza.*

Alla rappresentazione della teologia succede quella della filosofia, personificata nel Ginnasio o nella Scuola di Atene, dove in uno splendido anfiteatro gli antichi filosofi sono introdotti in atto di istruire i loro allievi nei varj rami delle umane cognizioni. *Pitagora*, *Socrate*, *Platone*, e *Aristotele* sono distinti coi loro rispettivi caratteri. *Empedocle*, *Epicarmo*, *Archita*, *Diogene*, ed *Archimede* attendono ai loro varj insegnamenti. Le deità, che presiedono, sono *Apollo* e *Minerva*, rappresentate nelle loro statue. Si dice, che quel nobile giovane vestito con un bianco mantello ornato d' oro rappresenti *Francesco Maria dalla Rovere* nipote del Pontefice. In un altro giovane, che porge attenzione alle dimostrazioni di *Archimede*, *Vasari* suppone, che sia stato ritratto *Federigo* marchese di Mantova, il quale allora trovavasi in Roma. E nella persona di *Archimede* l' artista ha ancora trovato l' occasione di perpetuare i lineamenti di *Bramante*.

Il soggetto della pittura diretta a rappresentare la poesia, è l'assemblea di *Apollo*., e delle Muse sulla cima del Parnaso. Sono in questa introdotti i più distinti caratteri dei tempi antichi, e moderni. Il padre della poesia epica in un atteggiamento di grandissima dignità recita i suoi componimenti; *Virgilio*

mostra a *Dante* la traccia che egli deve seguire. Tra gli autori allora viventi non sono ammessi in quelle regioni della poetica immortalità se non *Sannazaro*, e *Tebaldeo*. L'artista tuttavia ha voluto trovar luogo egli stesso in quell' augusta assemblea. Egli compare vicino a *Virgilio* coronato d' alloro, ,, ed è meritamente ammesso, dice *Bellori* suo grande ammiratore, in quel Parnaso, dove egli bevette fino dall' infanzia le acque dell' Ippocrene, e dove fu nutrito dalle Muse, e dalle Grazie (1).

La rappresentazione della giurisprudenza comprende due diverse azioni relative a due periodi di tempo assai distanti, il che è stato trovato meno soggetto ad obbiezione per essere gli spazj separati dalla posizione di una finestra. Da una parte siede *Gregorio IX*, il quale porge ad un avvocato concistoriale il libro delle decretali; ma sotto la figura di quel Pontefice il pittore ha introdotto il ritratto di *Giulio II.* Nei Cardinali, che circondano il Papa, sono pure rappresentati i Cardinali di quel tempo, e particolarmente il Cardinale *Giovanni de' Medici*, che fu dopo *Leon X*, *Antonio* Cardinale *del Monte*, ed il Cardinale *Alessandro Farnese*, che fu in appresso *Paolo III.* Al destro lato della finestra compare l'Imperadore *Giustiniano*, il quale consegna le Pandette a *Triboniano*. Colla introduzione di queste figure il pittore evidentemente volle indicare lo stabilimento,

(1) *Bellori Descriz. ecc. p.* 53.

ed il compimento della legislazione tanto civile, quanto canonica. Sotto la finestra le virtù della Prudenza, della Temperanza, della Fortezza, compagne inseparabili della Giustizia, sono rappresentate coi proprj loro simboli.

I lavori di *Raffaello* in questa camera formano una serie compiuta. Il di lui oggetto quello era di rappresentare con esempj, e di personificare in modo pittorico le quattro principali scienze che servono di guida e di istruzione a tutta la vita dell'uomo. La chiave di queste rappresentazioni, se alcuno ne abbisognasse, trovasi nei circoli della volta sopra ciascuna delle pitture, ed indicano decisivamente la intenzione dell'artista. Sopra le rappresentazioni della Divinità si vede la figura emblematica della teologia; sopra la scuola d'Atene quella della Filosofia; sopra il Parnaso la Poesia, e sopra la Giurisprudenza la Giustizia: quattro figure, nelle quali la grazia particolare, e la dilicatezza dell'artista sono sviluppate non meno di quel che lo sieno nelle composizioni più laboriose. Il basamento e gli interstizi della camera sono riccamente ornati con pitture a chiaroscuro eseguite da *Fra Giovanni* di Verona sui disegni di *Raffaello*, e veggonsi tra queste, diverse opere emblematiche e storiche, che servono ad illustrare i soggetti medesimi Sotto l'arco della finestra di quella camera, che guarda verso i giardini di Belvedere, si vede ancora scritto: Julius. II. ligur. Pont. Max. Ann. Chr. MDXI. Pontificat. sui VII.

§ XVII.

Se Raffaello abbia migliorato il suo stile sulle opere di Michel Angelo.

Il periodo preciso, nel quale *Raffaello* compì la prima serie de' suoi lavori nel Vaticano, e *Michel Angelo* espose alla pubblica vista una parte delle sue pitture nella Cappella Sistina, ci chiama ad esaminare una quistione, che è stata con gran calore, e lungamente discussa da varj scrittori sul punto, *se Raffaello prendesse uno stile più grandioso coll'osservare le opere di Michel Angelo?* (1) Questa contesa prese origine da *Vasari*, il quale ci informa nella sua vita di *Raffaello*, che quando *Michel Angelo* fu obbligato a ritirarsi da Roma a Firenze per cagione delle sue dissensioni con *Giulio II* per la cappella Sistina, *Bramante* il qual tenea le chiavi della cappella, introdusse secretamente il suo parente *Raffaello*, e gli accordò di vedere quell'opera, in conseguenza di che egli non solo dipinse una nuova figura di Isaia, che egli avea appunto finita sopra la statua di S. Anna di *Sansovino* nella Chiesa di S. Agostino, ma poco dopo ingrandì, e migliorò il suo stile col dare a que-

---

(1) Principalmente da *Vasari*, *Condivi*, *Bellori*, *Giuseppe Crespi* nelle lettere pittoriche, *Bottari* nelle sue note sopra *Vasari*, e finalmente da *Lanzi* con grandissimo giudizio, ma forse con una troppo evidente parzialità per *Raffaello*.

sto una più grande maestà, cosicchè *Michel Angelo* al suo ritorno si accorse dallo stile cangiato di *Raffaello* di quello che era avvenuto nella sua assenza (1). Si può tuttavia riconoscere, che poca credenza merita questa storia: *Condivi*, che si suppone avere scritto la vita di *Michel Angelo* sotto la immediata ispezione di quel grande artista, (2) non allude ad una tale circostanza; al che può aggiugnersi, che la contesa insorta tra *Giulio II* e *Michel Angelo*, ebbe luogo soltanto mentre quest' ultimo era impiegato nel disporre la tomba del Pontefice, molto prima che egli cominciasse le sue opere nella Sistina; e

---

(1) „ Avvenne adunque in questo tempo che *Michelagnolo* „ *fece al Papa nella cappella quel romore e paura di che* „ *parleremo nella vita sua*, onde fu forzato fuggirsi a Fiorenza; per il che avendo *Bramante* la chiave della cappella, a *Raffaello*, come amico, la fece vedere, acciocchè „ i modi di *Michelagnolo* comprendere potesse. Onde tal vista „ fu cagione, che in Sant' Agostino sopra la Sant' Anna di „ *Andrea Sansovino*, in Roma, *Raffaello* subito rifacesse di „ nuovo lo Esaia profeta, che ci si vede, che di già l' aveva „ finito. Nella quale opera, per le cose vedute di *Michelagnolo*, migliorò, ed ingrandì fuor di modo la maniera, e „ diedele più maestà; perchè nel veder poi *Michelagnolo* „ l' opera di *Raffaello*, pensò che *Bramante*, come era vero, „ gli avesse fatto quel male innanzi per fare utile e nome a „ *Raffaello*. „ *Vasari vit. de' pitt. V. II. p.* 104.

(2) Più io leggo questa vita, dice il sig. *Mariette*, e più io sono convinto, che l' autore la scriveva quasi sotto la dettatura di *Michel Angelo*. Regna in questa vita un' aria di verità, che non ha quella di *Vasari*. *Osservazioni sulla vita di Michelagnolo di Condivi p.* 72.

che non apparisce, ch' egli partisse da Roma più oltre disgustato dopo che quell' opera era incominciata, benchè *Vasari* nella sua vita di *Raffaello* prometta di riferire un simile accidente, allorchè egli tratterà della vita di *Michel Angelo*. Tanto lungi però egli è dal mantenere questa promessa, che giunto a questo periodo della vita di *Michel Angelo* non solo dimentica, o schiva di riferire quest' accidente, ma assegna espressamente la prima occhiata, che *Raffaello* diede alla cappella Sistina, a quel periodo, nel quale *Michel Angelo* espose pubblicamente una parte della sua opera; alla vista ed alla contemplazione della quale, com' egli dice, *Raffaello* immediatamente cangiò il suo stile, ed adottò quella maniera grandiosa, che dispiegò quindi nelle sue successive produzioni (1). Noi possiamo dunque rigettare la storia della visita privata fatta da *Raffaello* alla cappella Sistina sulla autorità di *Vasari* medesimo (2). Ma la quistione torna egualmente a rinascere ne' seguenti termini: *Se Raffaello rinvigorisse ed ingrandisse il suo stile sulle opere di Michel Angelo?*

---

(1) „ Trasse, subito che fu scoperto, tutta Roma a vedere, „ ed il Papa fu il primo, non avendo pazienza che abbassasse „ la polvere per il disfare de' palchi; dove *Raffaello*, che „ era molto eccellente in imitare, vistola, mutò subito ma- „ niera, e fece a un tratto per mostrare la virtù sua, profeti, „ e le sibille dell' opera della Pace, e *Bramante* allora tentò, „ che l' altra metà della cappella si desse dal Papa a *Raf-* „ *faello*. „ *Vasari vite de' pittori T. III. p.* 222.

(2) L' origine dell' errore di *Vasari* può scoprirsi da un paragone fatto tra un' edizione originale delle sue vite del 1550

§ XVIII.

Circostanze decisive della controversia.

Senza impegnarci in un minuto esame delle opinioni dei differenti scrittori, che hanno preso diverse vie per decidere la quistione tanto interessante per

e quelle che vennero in appresso. In quella prima edizione non troviamo ragguaglio di alcuna contesa tra *Giulio*, e *Michel Angelo* relativamente al lavoro della tomba; ma nel riferire le circostanze, che vennero in seguito alla pittura della cappella Sistina, *Vasari* ci informa, che il Papa era ansioso di vedere i progressi dell' opera, al quale oggetto egli si recò a visitare la cappella, dove gli fu ricusato l' ingresso da *Michel Angelo.* Soggiugne, che l'artista conoscendo il temperamento inflessibile del Pontefice, e temendo che alcuno de' di lui assistenti potesse essere indotto con regali, e con minaccie ad ammetterlo, finse di lasciar Roma per pochi giorni, e diede le chiavi ai suoi assistenti con ordine che alcuno non potesse entrare foss' anche il Papa medesimo. Si rinchiuse quindi nella cappella, e continuò i suoi lavori; quand' ecco il Papa comparve, e fu il primo a salire sul palco. Ma *Michel Angelo* mostrando di non conoscerlo, lo salutò con una pioggia di tegole, e di frammenti di mattoni, cosicchè egli salvossi a stento. All' istante *Michel Angelo* uscì dalla cappella per una finestra, e ritirossi frettolosamente a Firenze, lasciando le chiavi della cappella a *Bramante. Vasari V. II. p.* 993 *ed.* 1550. Una migliore notizia, o una più attenta considerazione dell' argomento convinse *Vasari* del suo errore, e nella sua edizione succcessiva, nella vita di *Michel Angelo* collocò più propriamente la di lui fuga nel primo periodo, allorchè egli era occupato alla tomba di *Giulio II*, e tralasciò la storia del disgusto avvenuto nella cappella. Per innavvertenza tuttavia egli lasciò il racconto di questo accidente nella vita di

gli ammiratori delle belle arti (1), basterà il por mente a due circostanze, che sembrano atte a decidere la controversia. I. Da una osservazione sulle opere di *Raffaello*, quali esse possono vedersi per mezzo delle più antiche incisioni degli artisti contemporanei, non è difficile lo scorgere una graduale alterazione, ed un miglioramento del suo stile, dalle magre forme del Perugino, fino all' ampio ma modesto disegno delle sue più mature produzioni. Che questo fosse il risultamento di uno studio indefesso, e di una scelta giudiziosa, si scorge ad evidenza per la visibile gradazione colla quale si formava quello stile; e qual maestro in quel periodo avrebbe meglio meritato di *Michel Angelo* di essere studiato da *Raffaello*? *Michel Angelo* medesimo allude a questa circostanza con verità non meno, che con dilicatezza, allorchè egli dice, che *Raffaello* non derivò l' eccellenza sua nell' arte tanto dalla natura, quanto da

---

Raffaello, come era posto originalmente, nel che fu seguitato dai successivi editori, mentre il passo nel quale egli allude all' epoca, „ in cui *Michelagnolo* fece al Papa nella cappella „ quel romore, e paura di che parleremo nella vita sua; „ onde fu forzato a fuggirsi a Fiorenza „, non trova più il passo corrispondente nell' ultime edizioni delle sue opere, eccetto che nella citazione fatta addietro della vita di *Raffaello*.

(1) *Bellori* nega francamente, che *Raffaello* imitasse in alcun modo la maniera di *Michel Angelo* „ sia il disegno, il „ colore, l' ignudo, i panni, o sia l' idea, e il concetto „ dell' invenzione „ asserzione che è stata combattuta con molto buon successo da *Crespi*. *Lettere pittoriche V. II. p.* 123.

uno studio perseverante; espressione che alcuno ha riguardato come ingiusta rispetto ai diritti ed alle pretese del Romano artista (a), ma che al contrario gli fa il più grande onore (1).

II. L' espressione attribuita da *Condivi* a *Raffaello*, e non contraddetta dagli altri scrittori, che egli ringraziava Dio di essere nato al tempo di *Michel Angelo*, è un indizio sufficiente, che egli avea tratto profitto dai lavori di quel suo illustre contemporaneo, e particolarmente si riferisce alla occasione, che egli avea avuto di migliorare il suo stile collo studio di quelle opere tanto in Firenze nella sua gioventù, quanto negli anni suoi più maturi in Roma (2). Lo studio di *Raffaello* non era tuttavia una imitazione, ma bensì una scelta. Le opere di *Michel Angelo* erano per esso un ricco magazzino, ma egli rigettava egualmente, ed approvava. Le forme musculari, i disegni arditi, gli energici atteggiamenti dell' artista Fiorentino, e-

---

(a) O sia dell' Urbinate.

(1) ,, Anzi (Michelagnolo) ha sempre lodato universalmente ,, tutti, etiam *Raffaello* da Urbino, infra il quale e lui già ,, fu qualche contesa nella pittura; solamente gli ho sentito ,, dire, che *Raffaello* non ebbe quest' arte da natura, ma ,, per lungo studio. ,, *Condivi*, *vita di Michelang. p.* 56.

(2) ,, *Raffaello* d' Urbino, quantunque volesse concorrer ,, con *Michelagnolo*, più volte ebbe a dire, che ringraziava ,, Iddio d' esser nato al suo tempo, avendo ritratta da lui ,, altra maniera di quella, che dal padre, che dipintor fu, e ,, dal *Perugino* suo maestro avea imparata ,,. *Ibid.*

rano dal pennello di *Raffaello* messi in armonia, e raddolciti nelle eleganti e graziose sue produzioni. Egli è così, che *Omero* era imitato da Virgilio; ed egli è così che l' ingegno sovente attrae, ed identifica con se medesimo ciò che vi ha di eccellente tanto nelle opere della natura, come nelle produzioni dell' arte (1).

§ XIX.

Pittura dell' Eliodoro.

I lavori di *Raffaello* nella *camera della segnatura* gli aveano meritato per parte del Pontefice una piena approvazione, ed un secondo appartamento contiguo al primo fu destinato a ricevere un ornamento inestimabile dalla sua mano. Il soggetto scelto dapprima da *Raffaello* era la storia di *Eliodoro*, prefetto pel re *Seleuco*, il quale mentre tentava di saccheggiare il tempio di Gerusaleme, e di rubare i tesori de-

---

(1) Il giudizioso *Lanzi* benchè caldamente attaccato alla causa di *Raffaello*, ammette tuttavia, che „ egli giunse ad „ uno stile più ardito di disegno sulle opere di *Michel Angelo*. Nel rimanente non avria, credo (Raffaello) negato „ mai, che gli esempj di *Michelangiolo* gli avean inspirata „ certa maggiore arditezza di disegno, e che nel carattere „ forte gli avea talora imitati. Ma come imitati? *Col rendere*, „ riflette il *Crespi* medesimo, quella maniera più bella, e „ più maestosa „. *Lanzi Storia Pittorica V. I. p.* 396.

stinati al sostegno delle vedove, e degli orfani, fu assalito da un formidabile guerriero, e da due giovani venuti dal cielo, che le preghiere del gran sacerdote *Onia* avea chiamati in suo soccorso. Il pennello non meno che la penna può divenire strumento di adulazione; ed in questo quadro si suppone, che l'artista alludere volesse alla condotta di *Giulio II*, che avea scacciato dalle loro sedi i tiranni, e gli usurpatori del patrimonio di S. Pietro, ed uniti avea que' dominj con quelli della Chiesa (1). Questa idea viene confermata dalla introduzione del Pontefice, come testimonio di quell'intervento miracoloso. Egli è portato nella sua sedia Papale, ed è circondato da numerosi cortegiani, in alcuni dei quali il pittore rappresentò i ritratti dei suoi amici. Sono tra questi il celebre incisore *Marc' Antonio Raimondi*, altro degli scolari di *Raffaello*, e *Gian Pietro de' Foliari* segretario dei memoriali della Romana Sede. Sopra la finestra, che occupa parte di un altro lato della camera, il pittore rappresentò la celebrazione della messa a Bolsena (a), nella quale per confusione del sacerdote incredulo, che celebrava il sacrifizio all'altare, l' Ostia Sacra miracolosamente mandò sangue. In questo quadro ancora è introdotto il Pontefice, inginocchiato in atto di orare, e di ascoltare la messa. Egli ha al suo seguito due Cardinali, e due prelati della corte, probabilmente amici dell'artista, benchè

(1) *Bellori Descrit. p.* 67 *e* 71.
(a) O sia il miracolo di Bolsena.

non siano ora più discernibili le loro somiglianze. In queste opere *Raffaello* mostrò che insieme ad un grandioso carattere di disegno, egli avea altresì acquistato maggiore cognizione degli effetti della luce, e dell' ombra, ed una più perfetta armonia nel colorito, cosicchè può dirsi giustamente, che egli avesse concentrato in se stesso in quel periodo, e dato prova di tutto ciò che richiedeasi alla perfezione dell' arte.

§ XX.

Leone X impegna Michel Angelo a rifabbricare la Chiesa di S. Lorenzo a Firenze.

Questi erano i progressi, che l' arte avea fatti, e questo era lo stato dell' arte nella città di Roma, allorchè *Leon X* fu chiamato al trono Pontificio. Uno dei più premurosi oggetti dell' attenzione del nuovo Pontefice, quello era di rifabbricare nel modo più splendido la Chiesa di S. Lorenzo a Firenze, al quale intento egli risolvette di servirsi dei grandi talenti architettonici di *Michel Angelo*, il quale era allora impiegato sotto i Cardinali *Lorenzo Pucci*, e *Lionardo Grossi* a compiere la tomba di *Giulio II*. Il modello fu quindi disposto, e *Michel Angelo* ebbe ordine di recarsi a Firenze, e di prendere egli solo la direzione dell' opera. Egli lasciò tuttavia mal volontieri una impresa, che riguardava forse come più degna dei di lui talenti, e cercò di scusarsi col

Pontefice, allegando che egli trovavasi impegnato da que' due Cardinali a finire il monumento sepolcrale. *Leone* tuttavia gli disse, che egli prendea sopra di se la cura di soddisfarli a questo riguardo, e *Michel Angelo* anche ad onta delle sue brame fu obbligato a recarsi a Firenze. L'ingegno si assomiglia ad un generoso destriero, che mentre obbedisce al più leggiero tocco della mano dolce del padrone, si rivolta al primo atto di violenza, col quale si vuole frenarlo. Ogni accidente diventa origine di contesa tra l' artista, e quello che gli comanda. *Michel Angelo* preferì il marmo di Carrara; il Papa gli ordinò di aprire le cave di Pietra Santa nel territorio di Firenze, la pietra delle quali era dura, ed intrattabile (1). L' artista avea chiesto ad un inviato del Papa una somma di danaro, ed avendolo trovato occupato, non solo rifiutò di aspettare, ma allorchè il danaro gli fu spedito in seguito a Carrara, lo rifiutò con disprezzo (2). Pochi progressi fece l' edifizio in mezzo a queste circostanze scoraggianti, e l' ardore del Pontefice veniva raffreddato dalla pertinace resistenza dell' artista. Durante la vita di *Leone* l'opera non fu alzata al disopra delle fondamenta, ed una sola colonna di marmo portata da Carrara servì di memoria della sfortunata dissensione, che impedita avea la erezione di quello splendido edifizio. I talenti

(1) *Condivi vita di Michel Angelo p.* 30, e 31.

(2) *Vasari vita di Michel Angelo, vite de' pittori. T. III, p.* 233.

infattti di *Michel Angelo* sono ben di poco debitori alla protezione di *Leon X*, l' intervallo del di cui Pontificato forma la parte meno attiva della vita di quel grande artista. Pochi modelli, ed alcuni disegni per gli ornamenti dell' Architettura interna, sono le opere principali, che la diligenza degli storici è riuscita a scoprire di tutto quel periodo; e non fu se non dopo la morte del Pontefice, che *Michel Angelo* tornò alla sua opera favorita, al compimento della tomba di *Giulio II*, e cominciò sotto gli ordini di *Clemente VII* quegli splendidi monumenti pei capi della famiglia *de' Medici*, che hanno fatto maggiore onore all' artista medesimo, che non a quelli pei quali furono eretti. (1).

---

(1) Si è già detto, che *Michel Angelo* si era distinto colle sue poesie italiane, ed io coglierò questa occasione per osservare, che i di lui scritti, benchè non contrassegnati da una splendida immaginazione, e da studiati ornamenti, portano quello stesso carattere sublime, che hanno le produzioni del suo scarpello, e del suo pennello. Le sue idee tutte sono tratte da una sorgente medesima, e tanto se egli dà corpo alle forme visibili, quanto se egli si esprime col mezzo della lingua, si scoprono sempre gli stessi indizi della loro sublime origine. In tutta la sua vita egli sembra essere stato pieno di profondi sentimenti religiosi. Le sue poesie in realtà non sono amorose, sebbene molte di esse sembrino di quel carattere. La bellezza, che egli ammirava, e celebrava, non era sensuale. In mezzo alle perfezioni della creatura, egli contemplava solo il creatore, e gli slanci della sua passione erano slanci verso l' immortalità.

§. XXI.

Raffaello continua le pitture a fresco del Vaticano. — Pittura di Attila.

La persona che individualmente come artista forma la gloria principale del Pontificato di *Leon X*, è il divino *Raffaello*, il quale unendo ad un genio elevato, e ad una grande varietà di talenti la più attraente modestia, ed una rara piacevolezza di maniere, si cattivò in grado eminente il favore, e la munificenza del Pontefice. All'ombra di un simile patrocinio le opere già cominciate nelle camere del Vaticano si continuarono con nuovo ardore. Il primo soggetto, che *Raffaello* si impegnò a trattare dopo la elevazione di *Leone X*, fu la rappresentazione di *Attila* re degli Unni, respinto, e cacciato dall'Italia dalle ammonizioni del santo Pontefice *Leone III*, la quale occupa uno dei lati della camera, nella quale *Raffaello* avea già prima dipinto l'*Eliodoro*, ed il miracolo di Bolsena. L'invenzione di questa pittura ci somministra una prova decisiva, che *Raffaello* combinava il sentimento della poesia col genio del pittore (a). Egli vedea che il presentare un fiero ed

(a) Questa riunione di due diverse facoltà dell'umano ingegno è stata ottimamente esposta anche nei ragionamenti sulle pitture di *Raffaello* del cel. *D' Hancarville*, de' quali ho parlato altrove.

inasprito guerriero, che ritira la sua armata in conseguenza della pacifica ammonizione di un sacerdote, non potea produrre se non un debole, e non interessante effetto. Ma quanto più grandiosamente dignitoso si rende questo accidente, e di quanto cresce l'importanza della rappresentazione col miracoloso intervento di S. Pietro, e di S. Paolo, i protettori della Chiesa Romana, i quali scendendo dal cielo in atto minaccioso, benchè solo visibile al monarca, gli ispirano quel terrore, che gli attoniti spettatori attribuiscono alla eloquenza ed al coraggio del Pontefice (1)? Nè può supporsi per avventura, che questa aggiunta tolga alcun merito a *S. Leone*, il di cui carattere, e la di cui condotta sotto l'influenza di quegli ausiliarj lo onora più altamente, di quello che far potrebbe lo sfoggio di alcun talento umano. Ciò che appare al fedele credente come un miracolo, non è tuttavia agli occhi del critico giudizioso se non un'allegoria elegante, ed espressiva, colla quale l'artista insinua, che in quella importante occasione, il Pontefice era animato dal vero spirito della religione, e dal dovuto riguardo per l'onore e la salvezza della chiesa cristiana. In questi casi le arti sorelle si ravvicinano l'una all'altra, e si rassomigliano; e la pittura parlante, e la muta poesia divengono sinonimi (a).

(1) L'*Attila* è stato inciso non solo sulla pittura, ma anche sul disegno originale di *Raffaello*. *Bottari note al Vasari, nota II. p.* 109.

(a) Io ho sviluppato a lungo quest' idea nel mio *Discorso della Erudizione degli Artisti*, altrove citato.

§ XXII.

Spiegazione delle intenzioni allegoriche del pittore. — Sua liberazione di S. Pietro.

Tutte le facoltà della mente, e del meccanismo sviluppate da *Raffaello* in questa pittura, non sono tuttavia se non istromenti subordinati ad un grande oggetto, a quello cioè di adulare il regnante Pontefice. Lo stesso *S. Leone*, ed i suoi seguaci rivestiti di dignità, diventano personaggi suppositizj, diretti ad immortalare *Leon X* ed i prelati della sua corte, i di cui ritratti sono infatti sostituiti a quelli dei loro predecessori negli onori, e nelle dignità della sede Romana. Avvi pure un principio di un' altra allegoria, la quale finora è sfuggita alla osservazione dei numerosi commentatori di queste celebri produzioni. Il rappresentare *Leon X* come vivente al tempo di *S. Leone* sarebbe stato un anacronismo. Il presentare *Leon X* in atto di scacciare miracolosamente *Attila* dall' Italia sarebbe stato un imperdonabile travestimento. Ma *Attila* stesso è il tipo, o l' emblema del re di Francia *Luigi XII*, che *Leon X* avea nei primi mesi del suo pontificato spogliato dello stato di Milano, e cacciato fuor de' confini d' Italia (1).

(1) È stato altre volte osservato, che il trionfo di *Camillo* rappresentato a Firenze nel 1514 era diretto a rammemorare

In questo luogo l' allegoria è compiuta, e noi possiamo discernere ragionevolmente, che in mezzo ai reali, o fittizi avvenimenti dei secoli anteriori, questo accidente particolare era stato scelto opportunamente per esercitare il pennello dell' artista, e che egli aveva scelto a bella posta di trattarlo nella maniera da noi descritta.

La liberazione di S. Pietro dalla carcere coll' intervento di un angelo, è il soggetto, che *Raffaello* in seguito prese a trattare. Questa pittura è posta dirimpetto a quella della messa di Bolsena, e sopra la finestra, che guarda verso il cortile di Belvedere. Fughe di gradini di marmo sembrano poste da ciascun lato della finestra per montare alla prigione, illuminata dallo splendore dell' angelo visitatore, il quale con una mano dolcemente risveglia il santo ad-

---

l' istesso avvenimento (*Capo XII. di quest' opera Vol. V. p.* 43). L' oggetto, o l' intenzione dell' artista nella pittura di *Attila* viene confermato da una poesia latina di *Lilio Gregorio Giraldi*, la quale è fatta per un inno a *S. Leone*, ma che in realtà è diretta non meno della pittura a celebrare la condotta di *Leon X* nel cacciare i Francesi dall' Italia. È molto probabile, che que' versi fossero scritti prima, che la pittura di *Raffaello* fosse eseguita, giacchè altrimenti l' autore avrebbe difficilmente ommesso un episodio tanto singolare, e tanto poetico come era l' apparizione dei due celesti ausiliarj; episodio non riferito nella leggenda, ma immaginato solo dal pittore per esprimere in modo poetico gli effetti delle esortazioni del Pontefice. Quella poesia non inserita nella collezione generale delle opere di *Giraldi* si troverà nell' *Appendice N. CCVII.*

dormentato, e coll' altra addita la porta di già aperta per la sua fuga. Allnse l' artista in questo quadro alla prigionia di *Leon X* dopo la battaglia di Ravenna, ed alla sua successiva liberazione (1). Nei quattro compartimenti della volta formati da ornamenti in rabesco a chiaro-scuro, eseguiti prima che *Raffaello* cominciasse i suoi lavori, e da esso lasciati intatti, egli introdusse quattro soggetti storici tratti dalla sacra scrittura. Sopra la pittura dell' *Eliodoro* è rappresentato l' Eterno Padre, che promette a Mosè la liberazione dei figli d' Israele; sopra quella d' *Attila* vedesi *Noè*, che rende grazie a Dio dopo il diluvio; sopra la messa di Bolsena vedesi il sacrificio di Abramo, e sopra la liberazione di *S. Pietro* la scala di *Giacobbe* cogli angeli che ascendono e discendono. Sopra la finestra di questa camera, che guarda verso Belvedere, rimangono ancora le armi di *Leon X*, colla iscrizione: *Leo X Pontifex Max. Anno Chr. MDXIV. Pontificatus sui II.*

§ XXIII.

Opere eseguite da Raffaello per Agostino Chigi.

La riputazione che *Raffaello* erasi acquistata colle prime sue opere nel Vaticano, furono cagione, che le produzioni del suo pennello venissero ricercate

(1) *Bellori descrit. p.* 97.

ansiosamente dai prelati, e dai più ricchi abitanti di Roma. Di questi alcuno non mostrò maggior premura nell'ottenerne del dovizioso mercatante *Agostino Chigi*, il quale nella sua ammirazione, e nel suo liberale incoraggiamento di *Raffaello* rivalizzò quasi col Pontefice medesimo (1). Sotto il pontificato

(1) Qualche ragguaglio è già stato dato in quest' opera *Capo XI. V. IV. p.* 111 della liberalità di *Agostino* verso i letterati. È degno di osservazione, che *Agostino* sostenne il suo credito colla sua integrità, e la sua destrezza, e godette il favore di diversi Pontefici successivi. Sotto *Alessandro VI* si dice, che egli avesse convertito in moneta la sua argenteria, affinchè *Cesare Borgia* se ne servisse nella sua spedizione nella Romagna. Egli si adoperò non solo come banchiere, ma come sopraintendente delle Finanze per *Giulio II*, il quale lo onorò con una specie di adozione nella famiglia *della Rovere*. Ma non era solo nel patrocinio delle lettere, e delle arti, che *Agostino* emulava i Romani Pontefici; egli gareggiava con essi nel lusso della sua tavola, e nella stravagante, e dispendiosa ostentazione delle sue feste. In occasione del battesimo di uno de' di lui figlj si dice, che egli invitasse *Leon X* con tutto il collegio de' Cardinali, e gli Ambasciadori esteri residenti in Roma ad un trattenimento, nel quale egli fece servire le cose più dilicate, e tra l'altre diversi piatti di lingue di pappagallo cucinate in varie maniere. I piatti, i bicchieri, ed altri vasi erano tutti d' argento lavorato, ed allorchè servito aveano una volta, venivano gettati nel Tevere, che scorreva innanzi alla Casa. Se noi possiamo prestar fede a *Paolo Giovio*, *Agostino* era uno degli ammiratori della bella *Imperia*, della quale si è parlato nel *Capo XI. di quest' opera T. IV. p.* 92. Di questi aneddoti il lettore può trovare le autorità in *Bayle Diz. stor. art. Chigi*; osservando tuttavia, che gli scrittori, che egli cita, sono di una fede assai

di *Giulio II*, *Agostino* avea indotto *Raffaello* ad eseguire per esso nella elegante abitazione, che di nuovo avea eretta in Trastevere, detta ora la *Farnesina*, una pittura a fresco, rappresentante *Galatea* tirata in un carro sopra le onde dai Delfini, e circondata da Tritoni, e da ninfe marine (1). Quest'opera fu poco dopo seguita dalle pitture fatte nella cappella famigliare di *Agostino*, da esso eretta nella chiesa di S. Maria della Pace in Roma. In questo lavoro, che se possiamo credere a *Vasari*, fu cominciato da *Raffaello*, dopo che già avea veduto le opere di *Michel Angelo* nella cappella Sistina (2), il pittore prese a rappresentare le sibille, nel che egli unì uno stile più grandioso di disegno, che non quello, che si era veduto dapprima, con una maggiore perfezione del colorito, cosicchè que' lavori si contano tra le pro-

dubbia, come spesso avviene in quel Dizionario. Dopo la morte di *Agostino* la famiglia de' *Chigi* fu cacciata da Roma da *Paolo III*, il quale occupò la loro abitazione in Trastevere, e la convertì in una specie di appendice al palazzo Farnese, per lo che fu detta dappoi la *Farnesina*. Ma nel secolo seguente la famiglia *de' Chigi* salì agli onori Pontificj nella persona di *Fabio Chigi*, che divenne *Alessandro VII*, e che la ristabilì in gran credito senza tuttavia restituirle la sua abitazione antica, che coi dominj dei Farnesi passò al Re di Napoli, al quale tuttora appartiene.

(1) La stampa incisa su questa pittura di *Marc' Antonio* è rara, e di molto valore; essa fu in seguito incisa da diversi artisti, ma di uno stile molto inferiore.

(2) *Vasari vite de' pitt. V. II. p.* 104.

duzioni più squisite del suo pennello (1). Negli intervalli, che trovar potea ne' suoi impegni con *Leone X*, *Raffaello* tornava alla casa del suo amico *Agostino*, dove egli ornò una delle camere colla storia di *Cupido*, e *Psiche* in una serie di quadri, e rappresentò nella volta in due vasti compartimenti, in uno Venere, e Cupido, che trattano la loro causa rispettiva innanzi a Giove nell' assemblea degli Dei; nel secondo il matrimonio di Cupido, e Psiche (2). Questo lavoro fu tuttavia interrotto spesse volte dalla assenza accidentale dell' artista, il quale essendo innamorato con trasporto di una bella giovane figlia di un fornajo di Roma, comunemente detta la *Fornarina*, lasciava le sue occupazioni per trovarsi in compagnia di quella; circostanza, della quale non così tosto fu informato *Agostino*, che la indusse a venire ad abitare nella di lui casa, e *Raffaello* in

---

(1) „ Quest' opera , dice *Vasari*, lo fe stimare grandemente „ vivo e morto per essere la più rara , ed eccellente opera „ che *Raffaello* facesse in vita sua. „ *Vasari T. II. p.* 105. Quest' opera altamente lodata non è stata bene incisa , ed essendo ora danneggiata per mancanza di cura , e ritoccata da mani di inferior valore, può considerarsi come perduta per l' arte.

(2) Si' suppone , che *Raffaello* in quest' opera sia stato assistito da alcuni de' suoi scolari. Alcune parti della medesima sono state bene incise da *Marc' Antonio* , o dai suoi allievi , ed il tutto lo fu da *Cherubino Alberti* , da *Andran* , e da *Niccolò Dorigny*. *Bottari nota a Vasari N. II. p.* 122. Il dottore *Smith* ha dato un pieno ragguaglio di quest' opera celebre nel suo *Viaggio sul Continente V. II. p.* 2.

presenza di essa continuava con grandissima diligenza il suo lavoro (1). Nè era solo come pittore, che *Raffaello* dedicava i suoi talenti al servizio dell' amico; ma come architetto fornì ad *Agostino* i disegni coi quali egli eresse la cappella summentovata, e gli diede ancora la pianta per la costruzione delle sue scuderie. Egli si incaricò pure di soprintendere alla esecuzione di un magnifico sepolcro, che *Agostino* ad imitazione del Pontefice bramava di disporre in tempo di sua vita, e che dovea costruirsi nella sua cappella. Il lavoro era stato affidato allo scultore *Lorenzetto*, il quale eseguì due figure in marmo come parte di quel monumento sopra i modelli, che diconsi essere stati dati da *Raffaello*, ma gli ulteriori progressi di quell' opera furono interrotti dalla morte tanto di *Raffaello*, quanto del suo mecenate (2). Una di queste statue è quella celebre di *Giona*, che è riputata di un tal grado di eccellenza, che possa appena dirsi superata da' più illustri avanzi dell' arte antica (3).

---

(1) *Vasari vite de' pitt. loc. cit.*

(2) Questi avvenimenti non furono molto lontani l'uno dall' altro, essendo morto *Agostino* in Roma il giorno 10 d' Aprile 1520. *Fabroni Vit. Leon. X. adnot.* 137 *p.* 313.

(3) La statua di *Giona* con un' altra rimasta non finita da *Lorenzetto*, occupano due nicchie in faccia della cappella *Chigi* nella chiesa di S. Maria del Popolo in Roma; nelle altre due nicchie si trovano statue del *Bernini*. Nella loro illimitata ammirazione per la statua del *Giona*, gli Italiani hanno trovato de' rivali in molti forastieri istrutti, che visitarono l' Italia, e rimasero sorpresi per la squisitezza del disegno, e per

A questo periodo della vita di *Raffaello* possono riferirsi molte delle sue pitture a olio, le quali furono dopo ricercate con avidità non solo in Roma, ma anche in altre parti d'Italia, ed hanno sempre formato i principali ornamenti delle più celebri gallerie dell' Europa. Nè meno egli si distinse colla eccellenza de' suoi ritratti, nei quali il più alto grado di verità, e di naturalezza viene abbellito da quella grazia ineffabile, che dà a tutte le sue opere un carattere di divinità non altrimenti che quello splendore, che circonda le fattezze dipinte di un santo. Tra questi il di lui ritratto di *Leon X*, accompagnato da' cardinali *Giulio de' Medici*, e *Luigi Rossi*, si distingue sopra ogni altro; e gli applausi tributati per tre secoli incirca a questo quadro mentre esso rimanea nella galleria Ducale a Firenze, sono ora ripetuti da un' altra parte dell' Europa (1) (a).

---

la perfezione dello stile, che si osserva in quell' opera. Una descrizione diligente, ed animata di questa può trovarsi nel *Viaggio sul Continente di Smith V. II p.* 23.

(1) Quella pittura deve essere fatta tra l' anno 1517, e 1519, giacchè lo fu solo in quel periodo, che *Rossi* fu rivestito della dignità della porpora. Essa formò parte per qualche tempo della immensa collezione del *Louvre*.

(a) L' articolo, che concerne questa grand' opera dell' arte fu scritto dal sig. *Roscoe* nel tempo che essa si trovava in Parigi.

§ XXIV.

Scuola Romana dell' Arte.

Questi impegni tuttavia non impedivano l' infaticabile artista dal proseguire i suoi lavori nel Vaticano, ed una terza camera fu destinata da *Leon X* a ricevere ornamento da' suoi talenti; ma gli umani sforzi hanno i loro limiti, e *Raffaello* mentre somministrava i disegni, e sopraintendeva diligentemente alla esecuzione dell' opera, dando sovente l' ultimo tocco di sua mano, trovò necessario di impiegare giovani artisti, i di cui talenti promettevano riuscita, nelle parti più laboriose di quella impresa. Quindi nacque la scuola di *Raffaello*, o come viene detta comunemente negli annali della pittura la *Scuola Romana del disegno*, i professori della quale senza emulare gli arditi contorni degli artisti Fiorentini, o le splendide tinte dei Veneziani, unirono colla castità del disegno una gravità decente di colorito, e sfoggiarono una grazia, ed una dignità non meno interessante degli imponenti pregi dei loro rivali. I soggetti rappresentati in questa camera furono scelti dalla storia di quegli illustri pontefici, che portarono lo stesso nome del papa allora regnante. La coronazione di *Carlo Magno* fatta da *Leone III*, e la giustificazione di quel pontefice dalle accuse contra di lui portate a quel monarca, occupano due lati della camera. Gli altri due presentano la vittoria di *S. Leo-*

ne IV sopra i Saraceni al porto d'Ostia, e l'estinzione miracolosa dell' incendio di *Borgo vecchio* a Roma; avvenimenti che noi possiamo credere sicuramente non scelti senza una allusione alle viste, ed alla condotta del Pontefice allora regnante, il quale nell'alzare que' monumenti alla memoria de' suoi illustri predecessori, intendeva di preparare la strada a una più diretta celebrità de' fatti della sua propria vita (1); ma il tempo già si avvicinava, che avrebbe posto termine a questi magnifici progetti; e le azioni di *Leon X* erano destinate ad essere rammemorate in altro luogo, ma per mezzo di una mano molto inferiore (2) (a).

---

(1) Questa camera fu finita nell' anno 1517, come appare dalla iscrizione posta sulla finestra, che guarda verso il Belvedere, dove sotto le armi di *Leon X* si legge

Leo X. Pont. M.	Pontificatus
Anno Christi	Sui Anno
MCCCCCXVII.	IIII.

(2) Il gran duca *Cosimo I* impiegò *Giorgio Vasari* lo storico de' pittori a rappresentare a fresco sulle mura del suo palazzo a Firenze la derivazione della famiglia *Medici*, cominciando dal vecchio *Cosmo* detto *Pater Patriae*; e continuando fino a *Lorenzo* il Magnifico, *Leon X*, *Clemente VII*, il duca *Alessandro*, *Giovanni* capitano delle bande nere, e chiudendo con *Cosimo* stesso. Di questo immenso lavoro lasciò *Vasari* medesimo un raggnaglio, non meno diffuso, ed imponente dell' opera, in una serie di dialoghi intitolati *Ragionamenti del sig. cavaliere Giorgio Vasari, Pittore e Architetto Aretino, sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro Altezze Serenissime, con lo Illustriss. ed eccell. Sig. D. Francesco Medici allora Principe di Firenze*. 3

§ XXV.

Loggie di Raffaello. — Polidoro da Caravaggio.

Le gallerie del Vaticano costrutte ad oggetto di congiugnere le parti staccate di quell'immenso edi-

quali furono pubblicati dopo la morte di *Vasari* dal di lui nipote nel 1588, e ristampati in Arezzo nel 1762 in 4. Il lettore troverà nell'*Appendice N. CCVIII* un saggio dello stile, nel quale è scritta quest'opera, e della maniera nella quale *Vasari* trovò opportuno di rappresentare i principali accidenti della vita di *Leon X*. Come artista *Vasari* ha incorso una severa, ma io temo ben fondata, censura dell'attuale professore di pittura nella R. Accademia di Londra, il quale lo nomina „ l'artista il più superficiale, ed il più trascurato manierista „ del suo tempo; ma il più acuto osservatore dell'uomo, ed „ il più accorto adulatore de' principi. Egli sommerse i palazzi „ dei *Medici*, e dei Papi, i conventi, e le chiese d'Italia „ con un diluvio di mediocrità, lodate per la rapidità, e la „ sfacciata *bravura* della mano. Egli fece più numerose opere, „ che non tutti insieme gli artisti della Toscana, e ad esso „ può essere più veramente applicato quello, che egli ebbe „ l'insolenza di dire del *Tintoretto*, che convertiva l'arte „ in bagattelle da ragazzi ". *Fuseli seconda lettura p.* 72.

(a) Checchè dir si possa delle pitture di *Vasari* eseguite nel palazzo di Firenze, e di molte altre di lui opere a fresco, io ho veduto un quadro in tavola rappresentante molte figure, il quale era disegnato, e finito con tanta arte che si sarebbe creduto di qualche pittore più illustre, se una indubitata tradizione non avesse fatto conoscere, che esso era di *Giorgio Vasari*. Questo quadro esistente altre volte in Torino, è passato ora in possesso del Principe Carlo *Maurizio Talleyrand*

fizio, e dette comunemente le *loggie*, erano state lasciate imperfette da *Bramante*: *Leon X* indusse quindi *Raffaello*, che già avea dato saggi de' suoi talenti nell' architettura, ad intraprendere il compimento di quell' opera. Egli fece dunque un modello per questo oggetto, nel quale migliorò d'assai il disegno di *Bramante*, dispose il tutto in una maniera più convenevole, e sviluppò l'eleganza del suo gusto in varj ben adattati ornamenti. L'esecuzione di questo disegno arrecò molta soddisfazione al Pontefice, il quale bramoso come egli era, che gli interni abbellimenti di quella parte del palazzo corrispondessero alla sua bellezza esterna, ordinò a *Raffaello* di preparare i disegni per queste opere di ornato in pittura, in scultura, o in stucco, come egli avrebbe creduto più convenevole. Questo diede occasione all'artista di mostrare tutta la cognizione, che egli avea dell'antico, ed il suo valore nell'imitare quegli antichi ornati grotteschi, ed arabeschi, dei quali alcuni saggi cominciavano allora a scoprirsi tanto in Italia, quanto in altri luoghi, e che furono con grandissimo dispendio raccolti da ogni parte per opera di *Raffaello*, il quale impiegò pure artisti nelle varie parti d'Italia, ed anche in Grecia, ed in Turchia ad oggetto di procurarsi i disegni di qualunque avanzo dell'antichità, che potesse sembrar degno di memoria (1). La ese-

(1) *Vasari vite dei pittori T. II. p.* 118. Io posseggo una stampa del tempo di *Raffaello*, rappresentante la base di una colonna ornata coi bassirilievi di due figure femminili, ciascuna

cuzione di questa grand' opera fu commessa dapprima a due dei più celebri di lui allievi *Giulio Romano*, e *Giovanni* da Udine, il primo de' quali soprintendeva alla parte storica, il secondo allo stucco ed ai grotteschi, nella rappresentazione de' quali, come pure nel loro diligente e perfetto lavoro egli superò tutti gli artisti del suo tempo; ma varj altri artisti, che erano giunti di già ad un grado altissimo di perfezione, furono pure impiegati in quell' opera e lavorarono con grandissima assiduità. Tra questi erano *Giovanni Francesco Penni*, detto il *Fattore*, *Bartolomeo* da Bagnacavallo, *Perino del Vaga*, *Pellegrino* da Modena, e *Vincenzo* da S. Geminiano (1).

Nei varj compartimenti della volta *Raffaello* disegnò una serie di pitture tratte dalla storia sacra, alcune delle quali si suppone aver egli finito di propria mano, e le altre si credono fatte dai di lui allievi sotto l'immediata di lui direzione (2). La grande

---

delle quali sostiene uno scudo; tra di esse vedesi un largo circolo, o scudo colle parole S. P. Q. R., e sotto veggonsi tre ragazzi con festoni di fiori. Al piede sta scritto :

Bazamento d. la colona d. Costantinopolo
mandato a Raffaello da Urbino.

Questa stampa, benchè non porti il nome, è incisa da *Agostino* Veneziano.

(1) *Vasari T. II. p.* 118.

(2) Le pitture di *Raffaello* nelle loggie sono state molte volte incise in cinquantadue pezzi, e sono conosciuti sotto il nome della Bibbia di *Raffaello*, principalmente da *Giovanni Lanfranco*, e *Sisto Badalocchi*, scolari di *Annibale Carracci*,

estensione, e la varietà di questo lavoro, la fertilità dell' imaginazione sviluppata da *Raffaello* ne' suoi disegni, la condiscendenza, e la dolcezza colla quale egli trattava i' suoi allievi, che seguivanlo in gran numero ogni qualvolta appariva in pubblico, e la liberalità del Pontefice nel ricompensare i loro lavori, tutto contribuì a rendere il Vaticano in quel periodo una vera culla delle arti. Tra gli inferiori assistenti un fanciullo era stato impiegato a portare le composizioni delle membra, ed altri materiali, che si richiedevano per i lavori a fresco. Coll' osservare giornalmente quelle produzioni egli cominciò ad ammirarle, e della ammirazione si fece strada al desiderio di imitarle. Le sue meditazioni, benchè segrete, non furono infruttuose; egli divenne un artista, prima ancora che egli producesse alcun saggio de' suoi talenti, ed all' età di diciott' anni impugnò il pennello, ed empì di stupore coloro ai quali prestato avea i suoi servigj. I discepoli di *Raffaello* non riconosceano alcuna superiorità se non quella solo dell' ingegno. *Polidoro* da Caravaggio fu ricevuto tra essi come un compagno, ed un fratello, e col successivo suo valore aggiunse nuovo lùstro a quella scuola, nella quale era stato formato (1). Finite le loggie,

---

al quale essi dedicarono quest' opera nel 1607, e da *Orazio Borgianni* nel 1615, come pure da molti susseguenti artisti, del che trovàsi un più diffuso ragguaglio nel *Bottari* note al *Vasari V, II. p.* 119.

(1) *Vasari vita di Polidoro da Caravaggio V. II. p.* 283.

Raffaello fu impiegato dal Pontefice ad abbellire in egual maniera uno dei saloni del Vaticano, ov' egli pinse diverse figure di Apostoli, e d' altri Santi, e servendosi dell'opera di *Giovanni* da Udine, ornò gli interstizj di arabeschi, nei quali introdusse le figure di varj animali, che erano stati in diversi tempi presentati al Papa, (1) e questo rimase tanto soddisfatto del giudizio e del sapere mostrato in queste opere, che affidò a *Raffaello*, la generale sopraintendenza sopra tutti i miglioramenti del Vaticano.

§ XXVI.

Cartoni di Raffaello.

Le domande fatte da *Leon X* affine di occupare i talenti, ed il tempo di *Raffaello* erano veramente continue, e non avrebbero lasciato di esaurire gli sforzi di una imaginazione meno fertile, o di una mano meno rapida. Avendo egli determinato di ornare di tappezzerie, che allora lavoravansi in Fiandra colla massima perfezione ed eleganza, uno degli appartamenti del Vaticano; egli richiese *Raffaello*, perchè fornisse i disegni per quelle rappresentazioni della Sacra scrittura, che egli credesse convenienti a quel-

(1) Quest' opera fu distrutta dall' ignorante, e superstizioso *Paolo IV* (*Caraffa*) come ci dice *Vasari*: „ per fare certi „ suoi stanzini e bugigattoli da ritirarsi, guastò quella stanza, „ e privò quel palazzo di un' opera singolare, il che non „ avrebbe fatto quel sant' uomo, se egli avesse avuto gusto „ nelle arti del disegno „. *Vasari T. III. p.* 47.

l'oggetto. I fatti, che egli scelse, furono tratti dagli atti degli Apostoli, e questi egli disegnò sopra cartoni, o sopra carta, come modelli da imitarsi dagli artisti Fiamminghi. Ciascuno di questi quadri era ornato in cima con un fregio, o un orlo a chiaro scuro, rappresentante i principali fatti della vita di *Leone X.* I pezzi di tappezzerie lavorati su questi disegni, e che fino a questi ultimi tempi ornavano la cappella papale, erano tessuti con una tale armonia di colore, e con una tale magia di effetto, che sorprendevano coloro, che li vedeano, e sembravano piuttosto una produzione del pennello, che non del telajo (1). In quest'opera spese *Leone* l'enorme somma di 70000 corone (2), ma benchè la tappezzeria giugnesse in Roma, i disegni ancora più preziosi rimasero nelle mani degli operaj Fiamminghi, dai di cui descendenti si suppone, che siano stati comperati nel secolo seguente dal bravo ma sfortunato *Carlo I* (3). Durante i tumulti, che nacquero poco dopo in questi regni, quei preziosi monumenti furono esposti alla pubblica ven-

(1) *Vasari vita di Raffaello V. II. p.* 124.

(2) „ Costò quest'opera settanta mila scudi, e si conserva „ ancora nella cappella Papale. „ *Vasari ibid.* Ma *Panvinio* nella sua vita di *Leon X* fa ammontare quella spesa a cinquanta mille corone d'oro. *Vite de' Pontefici V. II. p.* 495.

(3) *Richardson trattato della pittura V. III. p.* 459. Lo stesso autore soggiugne, che *Carlo II* volea vederli a *Luigi XIV*, il quale commise al suo ambasciadore di comperarli, ma che il monarca Inglese fu da ciò dissuaso dal Coote di Danby poco dopo Duca di Leeds. *Ibid.*

dita, unitamente a tutti gli altri oggetti della collezione del re; ma *Cromwel* non era così privo di gusto da lasciare che fossero intieramente perduti per il paese, e diede ordine che fossero comprati (1). Non sembra tuttavia che siasi fatta ulteriore attenzione a queste preziose reliquie, e poco dopo l'avvenimento di *Guglielmo III* al trono, i cartoni furono trovati in una cesta tagliati in pezzi per servizio dei tessitori di tappezzerie, ma pure senz'altra materiale ingiuria. Per alcuni anni que' celebri disegni formarono il principale ornamento del palazzo di Hampton-Court, d'onde essi furono trasportati per ordine del re presente alla sua residenza a Windsor. Facciamo voti perchè gli artisti Inglesi, infiammati dall'amore della loro professione, e portati dall'influenza del genio, vadano sovente a tributare la loro devozione a queste reliquie (2).

---

(1) I cartoni erano originalmente al numero di dodici. È probabile, che *Giulio* Romano aggiugnesse quello de' Magi, il quale fu esposto cogli altri. Ora sette soli se ne conservano, benchè alcuni frammenti mutilati siano stati scoperti, che si suppongono aver formato parte de' perduti.

(2) *Richardson* è entrato in una lunga discussione affine di provare, che i cartoni, che allora trovavansi ad Hampton-Court presentavano il saggio più perfetto dell' arte di *Raffaello* uscito dalla sua propria mano, che ora esista in alcun luogo, e che essi doveano preferirsi anche alle di lui opere del Vaticano, e della Farnesina. *Trattato della pitt. T. III. p.* 349 *etc. Bottari* ha citato questa osservazione senza tentare di confutarla. *Nota al Vasari T. II. p.* 124; e *Lanzi* l' ha confermata, asserendo che in queste opere l' arte era giunta

§ XXVII.

Quadro della Trasfigurazione.

Noi siamo or giunti fin quasi ai confini dello stato più sublime dell'arte, allorchè nella loro piena estensione esercitavansi le facoltà di *Raffaello*, che indubitatamente riuniva in sè stesso al più alto grado, meglio che qualunque altro individuo, tutti i requisiti di un perfetto pittore. Quella che caratterizzò quel fortunato periodo, fu l'ultima sua grand'opera, la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor. Alla confezione di quest'opera *Raffaello* fu condotto dall'amicizia, e stimulato dalla emulazione. Durante l'assenza di *Michelangiolo* da Roma, questo grande artista avea udito le lodi di *Raffaello*, che risuonavano da ogni parte, ed aveva trovato le sue produzioni vantate per la decenza della invenzione e per l'ar-

al più gran punto di perfezione, e che il mondo non avea veduto dappoi alcuna produzione di eguale bellezza. „ Anche „ in questi arazzi l'arte ha tocco il più alto segno, nè dopo „ essi ha veduto il mondo cosa ugualmente bella. „ *Lanzi storia pittorica T. I. p.* 401. I cartoni sono stati frequentemente incisi da varj artisti, ed i fregi della vita di *Leon X* lo furono da *Pietro Santi Bartoli* di Perugia. Il sig. *Holloway*, celebre artista Inglese, è ora occupato ad incidere i cartoni sopra una scala assai grande, e dai saggi che il pubblico ha già veduto della sua abilità, avvi ragione di attendere, che l'opera sarà eseguita con ottimo stile.

monia del colorito, mentre le di esso opere erano solo encomiate per la verità del disegno, che costituiva il loro maggior pregio (1). Abbandonando adunque per un istante quel ramo, che era il più conveniente alla severa energia del di lui ingegno, e nel quale egli non aveva a que' tempi alcun rivale; risolvette di porre un limite ai trionfi del suo grande competitore, e di servirsi dello sperimentato pennello, e del colorito attraente di *Sebastiano del Piombo* per dare alle sue vigorose immaginazioni que' vantaggi, che erano necessarj al conseguimento di un compiuto effetto. Questa unione dell'ingegno colla pratica diede origine a molte celebri produzioni, delle quali i disegni furono forniti da *Michelangelo*, e l'esecuzione confidata a *Sebastiano* (2). In quel frattempo il Cardinal *Giulio de' Medici* aveva impegnato *Raffaello* a dipingere a olio per esso il quadro della Trasfigura-

(1) ,, Mentre che lavorava costui, (*Sebastiano del Piombo*), ,, queste cose in Roma, era venuto in tanto credito *Raffaello* ,, nella pittura, che gli amici, ed aderenti suoi dicevano, ,, che le pitture di lui erano, secondo l'ordine della pittura, ,, più che quelle di *Michelagnolo* vaghe di colorito, belle ,, d' invenzioni, e d' arie più vezzose, e di correspondente ,, disegno, e che quelle del *Bonarroti* non avevano dal dise- ,, gno in fuori niuna di quelle parti. ,, *Vasari vite Vol. II. pag.* 470.

(2) Tra queste si nominano, come degne di particolare menzione, una trasfigurazione a fresco, una flagellazione di Cristo con altri quadri in una cappella di S. Pietro in Montorio a Roma. *Vasari ibid.* — *Lanzi Storia Pittorica V. I. pag.* 404.

zione destinato ad ornare l'altare maggiore della cattedrale di Narbona dove egli era Arcivescovo. Non si tosto ebbe egli cominciata quell'opera, che *Sebastiano* cominciò quasi in competenza con esso la sua celebre pittura della risurrezione di *Lazzaro*, la quale è eseguita con moltissima attenzione in parte sui disegni di *Michelangiolo*, e sotto la immediata sua direzione, e soprintendenza (1). Venne a proposito una tale contesa per eccitare tutti gli sforzi di *Raffaello*, e l'opera ch'egli produsse, è riconosciuta generalmente siccome quella in cui spiegò i varj suoi talenti col più grande vantaggio (2). Allorchè i due quadri furono finiti, vennero unitamente esposti alla pubblica vista nella camera del concistoro, e sì l'uno che l'altro furono sommamente lodati. L'opera di *Sebastiano* fu universalmente approvata, come un mara-

(1) „ Fu contraffatta, e dipinta con diligenza grandissima „ sotto ordine e disegno in alcune parti di *Michelagnolo*. „ *Vasari V. II. p.* 471. Questa pittura fu mandata dal Cardinale de' *Medici* alla sua Cattedrale di Narbona invece della trasfigurazione di *Raffaello*. Essa è quindi stata trasferita in Inghilterra, ed ora arricchisce la magnifica collezione del sig. *Angerstein*.

(2) „ Il quadro della trasfigurazione, dice *Mengs*, è „ una chiara riprova che *Raffaello* aveva acquistato maggior „ idea del vero bello, poichè contiene assai più bellezza, „ che tutte le altre sue anteriori. „ *Opere di Mengs Vol. I. pag.* 134. Alla morte di *Raffaello*, avvenuta poco dopo il compimento di quell' opera, il Cardinale de' *Medici* cangiò l' intenzione sua di mandarla a Narbona, e la collocò nella chiesa di S. Pietro in Montorio in Roma.

viglioso esempio di disegno energico, e di potente effetto; ma i più ardenti ammiratori di *Michelangiolo* non esitarono a confessare, che per la bellezza, e la grazia la pittura di *Raffaello* non aveva eguali (1).

---

(1) Questa pittura fu incisa dagli scolari di *Marc' Antonio Raimondi* nel 1538, ed in appresso da diversi altri artisti. Una grande stampa tratta dal cartone è pure stata ultimamente pubblicata in Roma da *Francesco de Santis*, e questa mostra, facendosi il paragone colle prime incisioni, le alterazioni fatte dall'artista nella esecuzione del primo suo disegno. La maniera nella quale *Raffaello* ha trattato questo soggetto nel rappresentare la trasfigurazione di Cristo sul monte, e la presentazione ad esso fatta di un fanciullo ossesso, perchè fosse guarito, ha dato occasione ad alcuni critici di accusarlo per aver egli rappresentato nello stesso quadro due separate azioni, e due distinti periodi di tempo. A questa obbiezione hanno risposto diversi scrittori, e particolarmente molto a lungo il sig. *Rutgers* nella sua lettera su questo argomento alli sigg. *Richardson*, stampata nell'*addenda* al loro trattato sulla pittura; e più concisamente, ma in modo più decisivo il sig. *Fuseli* al fine della sua terza lezione alla Reale Accademia. (La migliore risposta, che dar si poteva a que' critici, era quella di mostrare il quadro, e di mostrare in esso la maniera ingegnosa, e gentile colla quale il pittore ha trattato i due argomenti, rendendo il secondo quasi episodico a fronte del primo. L'anaoronismo è leggerissimo, e di questi anacronismi si veggono frequenti gli esempj in altre opere de' più sublimi pittori; la duplicità d' azione sfugge quasi dall'occhio sotto i tratti maestrevoli del pittore; l'invenzione è ingegnosa, la disposizione delle figure è bellissima, l' armonia del quadro singolare, e quella tavola maravigliosa è troppo al disopra di qualunque censura per aver bisogno di difesa).

§ XXVIII.

Sala di Costantino.

Tra le ultime opere di *Raffaello* rimaste imperfette trovansi i disegni per un altro appartamento nel Vaticano, ora chiamato la *sala di Costantino*, i quali furono da esso incominciati sotto gli ordini di *Leone X*, e finiti dopo la morte tanto dell' artista che del Pontefice, da *Giulio Romano*, e *Gian Francesco Penni*; i quali provarono con quest' opera di essere degni scolari di un così grande maestro. Questa serie comprende quattro grandi composizioni, ciascuna delle quali occupar dovea un lato della camera. La prima rappresenta la visione di *Costantino*, allorchè miracolosamente gli apparve la santa Croce. La seconda in un campo più vasto rappresenta la vittoria di *Costantino* sopra *Massenzio*. La terza è il battesimo dell' Imperadore, e la quarta la donazione fatta da esso alla chiesa. Sui basamenti della camera veggonsi le figure di diversi Romani Pontefici, i quali si distinsero colla loro straordinaria pietà, ciascuno dei quali è seduto in una nicchia, ed accompagnato da due angeli, che sostengono il suo mantello, o lo assistono nel tenere il libro, che è occupato a leggere (1). Tra questi sono i santi Pontefici *Pietro*, *Da-*

(1) *Bellori Descr. p.* 150 *ec.*

maso, *Leone*, *Gregorio* e *Silvestro*. Su la base di una colonna al piede della pittura, che rappresenta il battesimo di *Costantino*, trovasi scritto: Clemens VII Pont. Max. A Leone X Coeptum consumavit.

§ XXIX.

Raffaello viene impiegato a disegnare gli avanzi di Roma antica.

Come architetto *Raffaello* è poco meno celebrato di quello che lo sia negli altri rami dell' arte. Alla morte di *Bramante* nell' anno 1514 naeque una gara per l' ufficio di sopraintendente alla Chiesa di S. Pietro tra i professori d' architettura in Roma, tra i quali erano Fra *Giocondo*, *Raffaello* e *Baldassare Peruzzi*, l' ultimo dei quali a richiesta di *Leon X* formò un nuovo modello per la fabbrica, escludendo quelle parti, che sembravano ad esso non corrispondenti col rimanente, e comprendendo il tutto in una forma semplice e magnifica. Ma benchè il disegno di *Peruzzi* soddisfacesse grandemente il Pontefice, ed alcune parti di questo fossero anche adottate dai successivi architetti nel condurre a fine quella grand' opera, tuttavia *Leone* per compiacere alle istanze di *Bramante* conferì l' uffizio di Architetto a *Raffaello*, dandogli come coadjutore o assistente lo sperimentato Fra *Giocondo* (1), benchè fosse in età quasi de-

(1) Fra *Giocondo* era non solo un valente architetto, ma

crepita. L' elezione di *Raffaello*, che porta la data del mese d' agosto del 1514, contiene altissime lodi dei di lui talenti, e gli assegna il salario di 300 corone d' oro col pieno potere di domandare tutti gli ajuti necessarj per l' avanzamento di quell' opera (1). Per l' oggetto medesimo egli fu pure autorizzato a far uso di que' marmi che trovar si potevano nella città di Roma, o dentro il circuito di dieci miglia, ed una pena fu comminata a tutte quelle persone che scoprendo i residui di qualche antico edifizio, non ne avessero data notizia entro tre giorni allo stesso *Raffaello*, il quale come prefetto di *S. Pietro* avea la piena facoltà di richiederli, e di far uso di tutto quello che potesse convenire al suo intento. Questo regolamento divenne il mezzo, con cui si preservarono dalla distruzione molti residui dell' arte antica, i quali altrimenti sarebbono indubitatamente periti. Nel breve indirizzato dal Pontefice a *Raffaello* in quella occasione si osserva ,, che gran quantità ,, di pietre e marmi scuopresi sovente con iscrizioni, ,, ed altre curiose insegne di documenti, le quali meritano di essere conservate ad oggetto di promuo-

---

un buon letterato, ed istruì il dotto *Giulio Cesare Scaligero* nelle lingue Greca e Latina. Sulla erezione da esso fatta d'ordine di *Luigi XII* di un famoso ponte sulla Senna, *Sannazzaro* scrisse i seguenti versi ben conosciuti:

,, Jocundus geminum imposuit tibi Sequana pontem
,, Hunc tu jure potes dicere *Pontificem* ,,.

(1) *Append. N. CCIX.*

„ vere la letteratura e la coltivazione della lingua „ latina, ma sono frequentemente messe in pezzi, „ e le iscrizioni vengono cancellate per far servire „ que' pezzi come materiali di nuove fabbriche. " Il Pontefice adunque impone una grossa multa contra qualunque persona che oserà distruggere una iscrizione senza il permesso di *Raffaello* (1). Queste precauzioni non poteano mancare di corrispondere in gran parte al commendevole fine che il Pontefice si era proposto, ed a questo può essere attribuita la conservazione di quelle memorie dei primi secoli, che sfuggite erano ai guasti ed alle ruine cagionate dai di lui predecessori, molti dei quali non solo aveano permesso che si sfigurassero quelle venerabili reliquie a piacere di quelli che le trovavano, ma aveano essi medesimi rotto ed atterrate alcune delle più belle opere dell' antichità, ed impiegati quegli splendidi rottami nel fabbricar delle Chiese, e nei moderni adattamenti di S. Pietro.

§ XXX.

Relazione fatta da Raffaello al Papa.

Il progresso di questa grand' opera, durante la quale il Pontefice avea frequenti abboccamenti coi suoi architetti, fece in esso nascere l'idea di un di-

(1) *Append. N. CCX.*

segno più esteso e più magnifico. Questo era di formare una pianta, ed una descrizione accurata della città di Roma, colla rappresentazione di tutti i residui di antiche fabbriche, ad oggetto di ottenere da quello che ancora può vedersi, un compito disegno, o modello di tutta la città nel modo in cui essa esisteva nell' epoca più splendida della sua prosperità (a). Questa cura fu pure commessa a *Raffaello*, il quale la intraprese con grandissima contentezza, e mostrò di aver fatto qualche progresso verso il suo compimento; ma la morte immatura di quel grande artista, la quale avvenne poco dopo che egli aveà assunto quella cura, rese vani i disegni del Pontefice. Una notizia singolare delle disposizioni prese da *Raffaello* per portare ad effetto questi disegni, rimane tuttavia ancora in una lettera da esso indirizzata al Papa, e che fin quasi al tempo presente è stata erroneamente attribuita al Conte *Baldassare Castiglioni* (1). In que-

(a) L' Accademia Romana di Archeologia, alla quale ho l' onore di appartenere, sembra ora occuparsi di questo nobile disegno, e già si sono vedute alcune belle ricerche de' suoi membri intorno l' andamento della Via Sacra, il Clivo Capitolino, le Antiche Carceri, i tempj della Carità Romana, di Giunone, d' Apollo, di Vesta, ecc.

(1) Nell' anno 1799 l' Abbate *Daniele Francesconi* pubblicò un discorso su questo argomento, indirizzato all' Accademia Fiorentina, e modestamente intitolato: *Congettura, che una lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello d' Urbino*, di un esemplare del quale io sono debitore alla compiacenza del dotto Abb. *Jacopo Morelli*, Bibliotecario di S. Marco

sta lettera, che mostra ad ogni passo la cognizione profonda di un pratico artista, l'autore si è piena-

---

a Venezia. In quel discorso, e nelle note giudiziose, che lo accompagnano, l'autore ha dimostrato nella più soddisfacente maniera, che la detta lettera è infatti la risposta, o la relazione di *Raffaello* sugli oggetti della commissione che gli era stata dal Pontefice delegata. Tra le ragioni allegate da *Francesconi* in prova della sua opinione, trovansi le seguenti:

I. Questa lettera mostra all'evidenza, che il Papa avea impiegato lo scrittore della medesima a fornirgli le piante, i disegni, de' quali si parla; e non è verisimile, ch' egli avesse affidato quella cura a due diverse persone. *Discorso pag.* 15.

II. È noto pure, che *Raffaello* al tempo della sua morte era occupato nel far i disegni degli avanzi di Roma antica, e questo si raccoglie dalle notizie di *Giovio*, di *Calcagnini*, di *Andrea Fulvio*, e dell' autore anonimo della vita di *Raffaello*, pubblicata da *Comolli*, ed attribuita a *Giovanni della Casa*, i quali tutti sono citati da *Francesconi. Discorso p.* 21, 22.

III. Egli è poco probabile, che un nobile, ed ambasciadore alla Romana Corte, come *Castiglioni*, volesse dedicarsi alla cura laboriosa di ricercare, e misurare attentamente tutti gli antichi edifizj di Roma, mentre questo formar poteva l' occupazione opportuna di un artista di professione, come *Raffaello Discorso p.* 33.

IV. Le particolari circostanze menzionate nella lettera, che lo scrittore era stato pressochè undici anni stazionario a Roma, corrisponde colla vita di *Raffaello*, il quale arrivò in quella città nell' anno 1508, e probabilmente scrisse la lettera in questione nel 1519; ma non si accorderebbe con quella di *Castiglione*, il quale andò solo a Roma, come pubblico inviato, ed era spesso assente. *Disc. p.* 51 *ecc.*

V. L' istromento, che l' autore della lettera descrive, come da esso impiegato, viene descritto da *Giovio*, come una scoperta di *Raffaello*, *novo quodam ac mirabili invento. Disc. pag.* 54.

mente investito della natura dell' impresa ad esso affidata, e delle regole, che prescritte si era per por-

---

VI. I versi eleganti, e ben noti di *Castiglione* sulla morte di *Raffaello*, contengono una costante allusione agli sforzi dall' artista impiegati nel restituire la città di Roma al suo antico splendore, senza che vi si trovi la minima allusione a qualche tentativo fatto da *Castiglione* medesimo. Questi versi soli sarebbero bastanti a decidere la questione:

De morte Raphaelis Pictoris.

„ Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
„ Hyppolitum stygiis et revocarit aquis,
„ Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
„ Sic praetium vitae mors fuit artifici.
„ Tu quoque dum totam laniatam corpore Romam
„ Componis, miro, Raphael, ingenio,
„ Atque orbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver,
„ Ad vitam antiquam jam revocasque decus,
„ Movisti superum invidiam, indignataque mors est
„ Te dudum extinctis reddere posse animam:
„ Et quod longa dies paulatim aboleverat, hoc te
„ Mortali spreta lege, parare iterum.
„ Si miser heu! prima cadis intercoepte juventa,
„ Deberi et morti nostraque nosque mones. „

Se insufficienti fossero le addotte ragioni, potrebbe aggiungersi qualch' altra prova in conferma delle medesime. Io posso veramente appoggiarmi solo alle seguenti autorità. 1. Al fine della terza parte *Vasari* dichiara espressamente ch' egli è debitore agli scritti di *Lorenzo Ghiberti*, *Domenico Grillandai*, e *Raffaello d' Urbino*, il che probabilmente dee riferirsi a quella lettera; vedasi ancora *Richardson Vol. III. pag.* 708. 2. L' assiduità di *Raffaello* nell' eseguire l' impresa sua laboriosa, viene menzionata ne' seguenti versi di *Celio Calcagnini*:

tarla ad effetto, non che dei mezzi che impiegar si doveano per ottenere l'intento (a).

Dopo un lungo esordio, nel quale deplora le rovine degli antichi edifizj, ed insinua la necessità di ripararli e conservarli, egli entra in una descrizione

---

Raphaelis Urbinatis Industria.

„ Tot proceres Romam quam longa exstruxerat aetas
„ Totque hostes, et tot saecula diruerant;
„ Nunc Romam in Roma quaerit, reperitque Raphael,
„ Quaerere magni hominis, sed reperire Dei est. „

(La cosa è semplicissima, ed alcuno non si è avvisato di dirla. *Raffaello* sommo Pittore, e molto dotto nelle antichità, ma non felice scrittore, come io ho altrove annunziato, (*Tom. IX. pag.* 265) dovea naturalmente servirsi di altra penna per istendere la relazione delle sue operazioni a *Leon X*; ed intrinseco, com' egli era di *Castiglioni*, cultissimo scrittore, avrà scelto di servirsi della di lui opera anzichè d' altri, ed a quello avrà fornito tutti i materiali, ch' egli solo potea certamente comunicare. *Castiglioni* avrà steso la lettera sulle notizie ricevute da *Raffaello*, e la lettera trovata dappoi tra le carte del Conte, scritta fors' anche di suo pugno, avrà fatto credere agli editori delle sue opere, o delle sue lettere, che fosse cosa sua, come suo n' era certamente lo stile, e quindi essa è stata pubblicata, come lettera del *Castiglioni*.)

(a) Il sig. *Roscoe* scrivendo principalmente per gl' Inglesi, avea tradotto ed inserito in questo luogo tutto il lungo preambolo, che serve d' introduzione alla relazione fatta al Papa, e scritta probabilmente da *Castiglioni* sui lumi avuti da *Raffaello*, ed in nome dell' artista medesimo. In Italia sarebbe riuscito ridicolo il tradurre una versione Inglese fatta sull' originale Italiano, non meno che l' inserire per duplicato una parte dell' originale medesimo, che come si annunzia nella nota seguente, si troverà per intiero nell' *Appendice*.

tecnica degli edifizj principali allora esistenti in Roma, ch' egli divide in tre classi, quelli degli antichi, del medio evo, e de' moderni, assegnando a ciascuna classe i suoi particolari caratteri. Egli descrive pure uno stromento matematico, ch' egli avea adoperato per compiere con accuratezza la sua incumbenza, e che sembra esser lo stesso riguardo all' uso del compasso marino, che lo stromento ora nominato *tavola piana*; e dopo aver dato in tal modo una compiuta spiegazione di tutte le operazioni da lui fatte, egli trasmise al Papa i disegni di un intero edifizio, finito secondo le regole ch' egli aveva esposte (1).

§ XXXI.

Morte di Raffaello.

È probabile che *Leone* abbandonasse quell' impresa per la morte del favorito suo artista. Questa avvenne il venerdì Santo dell' anno 1520, avendo in quel giorno compiuto *Raffaello* il trentesimosettimo anno dell' età sua (2). Il rammarico che provar dovette per questa perdita immatura ogni ammiratore delle arti,

---

(1) Il lettore può vedere la lettera originale nell' *Appendice N. CCXI.*

(2) „ Periit in ipso aetatis flore cum antiquae urbis aedificiorum vestigia architecturae studio metiretur, novo quidem „ ac admirabili invento, ut integram urbem architectorum „ oculis consideratam proponeret. „ *Jov. Vit. Raph.*

fu accrescinto dalla riflessione, che quell'infortunio non era stato cagionato da alcuna incurabile malattia, ma dovea attribuirsi alle conseguenze riunite della sua propria imprudenza, e della temerità o della inavvedutezza del suo medico (1). Con tutte le doti più eminenti, tanto naturali quanto acquistate, con qualificazioni, che non solo comandavano l'ammirazione, ma conciliavangli l'affetto di tutti quelli che lo conoscevano, egli ebbe la sventura di non rispettare sufficientemente i divini talenti, dei quali era dotato. Il Cardinale di *Bibbiena* amico suo, avea cercato di indurlo ad ammogliarsi, ed avea proposto di dargli in moglie una di lui nipote (2); ma l'idea di un

(1) „ *Ruffaello* attendendo intanto a' suoi amori, così di „ nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi, onde „ avvenne, ch' una volta fra l' altre disordinò più del solito, „ perchè tornato a casa con una grandissima febbre, fu cre„ duto da' medici, che fosse riscaldato; onde non confessando „ egli il disordine, che avea fatto, per poca prudenza loro „ gli cavarono sangue, di maniera che indebolito si sentiva „ mancare, laddove egli aveva bisogno di ristoro. „ *Vasari Vite Tom. II. p.* 132.

(2) *Richardson* riferisce di aver veduto una lettera di *Raffaello* contenente molte curiose circostanze della di lui vita, alcune delle quali egli ha esposto, e sembrano autentiche. *Traité de la Peinture Vol. III. pag.* 463. *Raffaello* fece una formale disposizione delle sue facoltà, colla quale dopo aver provveduto al sostentamento della sua amica ed alla salute dell' anima sua, al quale oggetto egli ordinò, che fabbricata fosse una cappella e dotata con certo numero di messe, egli lasciò il restante de' suoi averi ai suoi discepoli *Giulio Romano*, e *Gian Francesco Penni*, e nominò esecutore della sua

legame era per esso intollerabile; e mentr' egli mostravasi disposto a soddisfar le brame del Cardinale, egli trovava il mezzo sotto varj pretesti di ritardare quella unione. Tra le ragioni addotte per giustificare il ritardo si allegava, che finite ch' egli avrebbe le pitture nel Vaticano, il Papa era intenzionato di accordargli in ricompensa delle sue fatiche il grado, e gli emolumenti di Cardinale. È forza tuttavia di confessare, che una tale promozione, se realmente se' n'era concepito il disegno, avrebbe fatto un piccolo onore tanto all'artista, quanto al di lui Mecenate. Egli godeva ai suoi tempi, come tuttora gode, un grado di considerazione, che lo collocava ad un posto più elevato di quello, che *Leone* avrebbe potuto assegnargli, ed il cappello cardinalizio non avrebbe fatto se non torto ad un uomo, che giunto fosse ad ottenerlo col mezzo solo della tavolozza, e de' pennelli (1).

§. XXXII.

Altri artisti impiegati da Leon X. — Luca della Robbia.

Sarebbe non meno ingiurioso al carattere, ed alla liberalità di *Leone X*, che al disinteresse di *Raffaello*,

---

ultima volontà *Baldassare Turini*, allora datario del Papa, e detto comunemente *Baldassare da Pescia*, la di cui corrispondenza finora inedita, noi abbiamo avuto frequentemente occasione di citare nel corso di quest' opera. *Vasari T. II. p.* 132.

(1) *Vasari* asserisce che il Papa pianse amaramente alla

ed alla celebrità di que' tempi il snpporre, che il patrocinio del Pontefice si limitasse ad incoraggiare un solo artista, ad esclusione di tutti i contemporanei meritevoli. In verità niuna persona più di *Raffaello* medesimo era spoglia di quell' invidia, che è il contrassegno invariabile dei talenti inferiori. Tra quelli ch' egli raccomandò al favore di *Leone X*, eravi Luca della Robbia, il quale avea portato alla più alta perfezione un' arte, praticata da lungo dai di lui antenati, quella di dipingere sulla *terra invetriata*, o terra verniciata; (a) arte che era stata

---

morte di *Raffaello*: „ la sua morte amaramente lo fece pian„ gere. „ *Vasari Tom. II. pag.* 33. Il gran quadro della trasfigurazione, che *Raffaello* allora aveva appena finito, fu esposto in facciata nella camera dove le sue spoglie furono collocate prima della sepoltura. Il suo epitafio fu scritto da *Bembo*.

D. O. M.
RAPHAELI . SANCTIO . JOAN. F. VRBINATI
PICTORI . EMINENTISS. VETERVMQVE . AEMVLO
CVIVS . SPIRANTEIS . PROPE . IMAGINEIS
SI . CONTEMPLERE
NATVRAE . ATQVE . ARTIS . FOEDVS
FACILE . INSPEXERIS
JVLII . II. ET . LEONIS . X. PONT. MAX.
PICTVRAE . ET . ARCHITECT. OPERIBVS
GLORIAM . AVXIT
VIXIT . A . XXXVII. INTEGER . INTEGROS
QVO . DIE . NATVS . EST. EO. ESSE . DESIIT
VII . ID. APRIL. MDXX.

(a) Questo si riferisce alle pitture delle stoviglie, o sia applicate alla terra cotta verniciata, che fu detta majolica, o

fino a quel tempo perduta, o ristretta solo entro gli angusti limiti della pittura in ismalto. Con questo metodo egli eseguì l' *impresa*, o le armi di *Leon X*, che ancora adorna gli appartamenti del Vaticano, e termina i tavolati delle *loggie* papali. (1) Nell' adornare il Vaticano *Leon X* era ansioso di ottenere l'ajuto non solo dei più eccellenti pittori, ma quello anche dei più ingegnosi artefici in ogni genere di ornato, ad oggetto che quel luogo concentrar potesse, e presentare in un sol punto di vista tutto quello che di più squisito offeriva l' arte (2). Le di lui premure per quest' oggetto ebbero una felicissima riuscita, e nel secolo seguente il celebre pittore francese *Nicolò Pussino* fu impiegato da *Luigi XIII* nel disegnare tutti gli ornati del Vaticano per essere quindi eseguiti nel palazzo del Louvre che egli stava allora fabbricando; (3) circostanza che onora grandemente il gusto di quel sovrano ed indica il principio di quel miglioramento, che sotto il patrocinio del di lui successore giunse al più alto grado di perfezione.

---

che per essere stata fabbricata dapprima in copia a Faenza, o nelle vicinanze vien detta ancora dai Francesi *Fayence*. Io parlerò di queste pitture, che realmente non molto diversificano dallo smalto, nelle mie note addizionali.

(1) *Vasari vite dei pittori V. II. p.* 202 e 203.

(2) *Ibid. V. II. p.* 123.

(3) *Bottari note al Vasari T. II. p.* 120.

§. XXXIII.

Andrea Contucci.

La reputazione acquistata da *Andrea Contucci* detto *Andrea del Monte Sansovino* per mezzo del celebre gruppo da esso lavorato per la Cappella di *Coricio*, della quale abbiamo avuto altre volte occasione di parlare, indusse il Papa a richiedere la sua assistenza per compiere gli ornamenti della cappella della B. V. di Loreto, la quale era stata cominciata da *Bramante*, ma lasciata imperfetta alla sua morte. Quest' opera consisteva in una serie di fatti delle sacre storie eseguiti in bassorilievo in marmo. I talenti sviluppati da *Andrea* in questa impresa giustificarono pienamente la scelta del Pontefice; e *Vasari* stesso, benchè tutto dato alla ammirazione di *Michel Angelo*, confessa, che questi lavori erano le più belle e le più finite opere di scultura, che si fossero fino a quel tempo vedute (1). L' impresa era tuttavia troppo vasta, perchè compiuta fosse da un solo individuo, ed alcuni dei bassirilievi essendo stati lasciati imperfetti da *Andrea*, furono finiti dagli artisti successivi. Così *Baccio Bandinelli* finì la rappresentazione

(1) „ Ma quanto in questa parte appartiene ad *Andrea*, „ questi suoi lavori sono i più belli, e meglio condotti di „ scoltura, che mai fossero stati fatti fino a quel tempo. „ *Vasari T. II. p.* 170.

della nascita della Vergine; *Raffaello* da Monte Lupo quella del suo matrimonio, e *Girolamo Lombardo* la natività di Cristo, e l' adorazione dei Magi. Il miracolo del passaggio dalla Schiavonia fino a Loreto di questa famosa cappella, che si pretende essere quella medesima, dove nacque, e dove soggiornò la B. Vergine, somministrò un altro argomento ai talenti d' invenzione di *Andrea*, ed il suo disegno fu poco dopo eseguito dal *Tribolo* scultore Fiorentino (1).

§ XXXIV.

Francia. Bigio — Andrea del Sarto. — Jacopo da Pontormo.

Tra le altre grand' opere compiute da *Leon X* durante il suo breve pontificato, possono annoverarsi la chiesa della B. V. a Monticello, rifabbricata, ed ornata con pitture, stante che di quella chiesa egli era stato investito mentr' era ancora cardinale. Egli ristaurò quindi, ed abbellì il fonte battesimale di *Costantino* nel Laterano, che da ultimo era divenuto rovinoso. Egli riparò con diligenza le strade, e i ponti nei territori di Roma, eresse, o ingrandì molti magnifici palazzi in diverse parti de' suoi dominj; condusse alla sua villa favorita di Malliana un abbondante canale d' acqua, ed ornò quel luogo con belle

(1) *Ibid. T. II. p.* 174.

fabbriche. Fuori dei confini dello stato Romano egli continuò la fabbrica, e l'ornato del palazzo di Poggio Cajano situato tra Pistoja, e Firenze, e che era stato eretto da suo padre *Lorenzo*. La direzione di questa impresa fu dal Pontefice commessa al suo parente *Ottaviano de' Medici*, il quale possedeva lo stesso gusto per le arti, che distingueva tutta quella famiglia, e visse in intima amicizia coi più eccellenti pittori di quel tempo. Era intenzione del Pontefice di ornare le mura e le volte di quella gran sala con pitture a fresco, l'esecuzione delle quali era stata commessa a *Francia Bigio*; ma *Ottaviano de' Medici* chiese l'opera di altri, ed accordando solo un terzo del lavoro a *Bigio*, divise il rimanente tra *Andrea del Sarto*, e *Jacopo da Pontormo*, sperando che colla emulazione per tal modo eccitata l'opera sarebbe riuscita migliore, e sarebbe stata più sollecitamente compiuta. Una delle pitture intraprese da *Bigio* fu la rappresentazione di *Cicerone* portato in trionfo dai cittadini suoi partigiani (1). *Andrea del Sarto* cominciò a dipingere in un quadro il tributo di varj animali presentati a *Cesare* (2), e *Jacopo da Pontormo* prese a dipingere Vertunno e Pomona, caratterizzati colle loro insegne, e coi loro seguaci. Altri quadri furono pure cominciati; ma la circospezione grandissima colla quale gli artisti procedevano, spe-

---

(1) *Idem.* 217, 231.
(2) *Idem. V. II. p.* 655.

ranzoso ciascuno di essi di superare i suoi competitori, e qualche specie altresì di malcontento nascente dalla divisione del loro lavoro, differirono il compimento della loro impresa finchè gli ulteriori progressi della medesima furono effettivamente impediti dalla morte di *Leone X*. Questo avvenimento, come *Vasari* osserva, non solo privò di molte opere Roma, Firenze, e Loreto, ma impoverì ancora il mondo colla perdita del vero Mecenate di tutti gli uomini più distinti (1).

§ XXXV.

Leonardo da Vinci. — Se egli sia stato a Roma sotto Leone X.

Fra gli altri artisti, che l'innalzamento di *Leon X* al pontificato indusse a recarsi a Roma, *Vasari* ha registrato il valentissimo *Leonardo da Vinci*, che si dice avere accompagnato *Giuliano de' Medici* allorchè recossi da Firenze a Roma in quella occasione (2). Lo stesso autore ci informa, che al suo arrivo il Papa gli diede un argomento, sul quale impiegar po-

(1) „ Ma mentre che si lavorava quest' opera venendo a morte „ *Leone*, così rimase questa imperfetta, come molte altre si- „ mili a Roma, a Fiorenza, a Loreto e in altri luoghi, anzi „ povero il mondo e senza il vero mecenate degli uomini „ virtuosi. „ *Vasari T. II. p.* 655.

(2) „ Andò a Roma col duca *Giuliano de' Medici* nella „ creazione di Papa *Leone*. „ *Vasari. T. II. p.* 12.

tesse il suo pennello. *Leonardo* il quale avea dedicato molto del suo tempo al miglioramento dei processi meccanici dell'arte sua, cominciò a preparare olj e vernici, in vista di che il Papa esclamò: „ Ohimè, „ qual cosa può aspettarsi da un uomo, che si occupa del modo di finire il suo lavoro, prima di „ averlo cominciato? „ Si dice altresì, che in quella occasione *Leonardo* eseguisse per *Baldassare Turini* da Pescia una pittura della Madonna col Bambino, ed un bellissimo ritratto di un ragazzo, i quali due quadri erano al tempo di *Vasari* posseduti dal signor *Giulio Turini* di Pescia. Avvi tuttavia ragione di dubitare della autenticità di questo racconto, e di sospettare che *Leonardo* non andasse a Roma durante il pontificato di *Leon X.* Se le opere ad esso attribuite da *Bottari* in quella città (1) fossero infatti produzioni del suo pennello, esse sarebbero state probabilmente eseguite in un periodo della sua gioventù (2). Può facilmente conghietturarsi dai saggi sor-

---

(1) *Bottari note al Vasari V. II. p.* 22.

(2) „ Perchè ha egli il *Vasari* scritto così bene di *Leonar-* „ *do*, se non perchè l' haveva conosciuto, e praticato ecc. „ *Mariette*, *note Pittoriche N.* 84. Ma come avrebbe potuto *Vasari* nato nel 1512 trarre alcun vantaggio dalla sua conoscenza con *Leonardo* che morì nel 1518? Quindi noi troviamo, che il ragguaglio dato da *Vasari* di questo grande artista, invece di essere scritto bene, come *Mariette* asserisce, è invece sommamente scarso ed imperfetto, essendo stato obbligato il suo autore di supplire alla mancanza di notizie autentiche con equivoci racconti, ed aneddoti inconcludenti. Nel

prendenti, che egli produsse in qualche occasione, a qual grado di perfezione giunto sarebbe *Leonardo*, se

ragguaglio tuttavia dell'andata di *Leonardo* a Roma, *Vasari* è stato implicitamente seguito, o copiato da varj scrittori, che ebbero occasione di trattar quel soggetto; particolarmente da *Dufresne* nella sua vita di *Leonardo* unita al *trattato della pittura*, *Parigi* 1701, e *Napoli* 1733, da *Mariette* nelle sue *lettere pittoriche N.* 84, ed anche dal *Fabroni* nella sua *vita di Leon X p.* 219. Io non posso tuttavia spogliarmi di grandi dubbj su questo argomento. *Giuliano de' Medici* lasciò Firenze, e recossi presso il fratello a Roma verso il mese di dicembre 1513; ma io non trovo la prova in alcuno scrittore contemporaneo, che egli accompagnato fosse da *Leonardo*, il quale avea allora l'età di 70 anni. Nelle splendide rappresentazioni che furon date in Roma, allorchè *Giuliano* ottenne il grado di Cittadino, e nelle quali dovrebbe supporsi, che *Leonardo* come artista avesse preso una parte importante, noi non troviamo alcuna menzione di lui fatta, nè egli è tampoco nominato nel poema di *Aurelio Sereno* di Monopoli su quell'argomento, benchè siano particolarmente nominate molte delle più distinte persone, che erano allora in Roma, e che intervennero a quelle feste. Vedasi il *capo X.* di quest'opera *V. IV. p.* 71. Nel manoscritto delle lettere spedite da Roma a Firenze da *Baldassare* da Pescia, per il quale si dice, che *Leonardo* dipingesse i due quadri summentovati, e le quali lettere si stendono fino ad una gran parte dell' anno 1514 non si trova alcuna notizia di *Leonardo*, che pure sarebbe stato opportuno di nominare, attesa la di lui grande celebrità, e l' intima di lui amicizia collo scrittore, se egli realmente fosse stato in Roma. A questi dubbj io aggiugnerò solamente, che *Borghini* scrittore del XVI secolo bene informato attribuisce i due quadri dipinti per *Baldassare* da Pescia all' epoca in cui *Leonardo* trovavasi in Firense, ed ommette intieramente la storia del di lui viaggio a Roma nel tempo di *Leon X. Borghini il Riposo p.* 371 *ed. Fior.* 1584.

dedicato avesse ai progressi dell'arte sua quel tempo ch'egli gettò in esperimenti d'Alchimia, o perdette in divertimenti puerili (a). Ma mentre *Raffaello*, e *Michel Angelo* stavano adornando l'Italia coi loro immortali lavori, *Leonardo* si occupava a soffiar bolle per empire una camera, e ad ornare lucertole con ali artificiali. Queste occupazioni poteano tuttavia riguardarsi come indizj di quel carattere medesimo, che egli frequentemente manifestava nelle sue opere, impaziente dei limiti della natura, e bramoso di esprimere alcuna cosa al di là di quello che si era presentato alla di lui osservazione; inclinazione, che caratterizza una mente grande, ed ardita, ma che se non viene regolata, e castigata dalle leggi della probabilità, e della verità, è in pericolo di portare, come infatti portò sovente *Leonardo*, alla espressione della caricatura, delle smorfie, della deformità.

§ XXXVI.

Origine dell' arte di incidere in rame. — Stampe di niello. — Baccio Baldini. — Andrea Mantegna.

È stato considerato come un grande vantaggio alla reputazione di *Michel Angelo*, e come una sfortuna per quella di *Raffaello*, che mentre il primo era an-

---

(a) L'autore è stato più del dovere severo con *Leonardo*, del che si parlerà più a lungo nelle note addizionali.

cor vivo la di lui istoria fosse stesa da due de' suoi discepoli, mentre alcuno non trovossi tra i numerosi ammiratori del secondo, che si prendesse per il medesimo questa cura (1), ma questo svantaggio fu ampiamente compensato da un' altra circostanza che giovò maggiormente a mettere in chiaro il merito di *Raffaello*, di quello che avrebbe fatto il più eloquente elogio, o la penna più adulatrice. Questa osservazione cade soltanto sulla promulgazione de' suoi bellissimi disegni col mezzo delle incisioni in rame, arte allora inventata di recente, e che giunse rapidamente alla perfezione. Dall' arte di intagliare ed intarsiare metalli, legno, o avorio, detta dagli Italiani *lavoro di niello*, e che era stata coltivata dai Fiorentini con grandissimo successo, trasse origine il moderno metodo di incidere. (a). Nel disegnare i soggetti che doveano essere intarsiati in un' armatura, sul vasellame e su d' altre masserizie, il pittore era frequentemente obbligato a chiedere ajuto dalla meccanica; e siccome questi lavori cominciarono a formarsi con grande diligenza ed attenzione, nacque il costume di prendere dal metallo inciso qualche impressione, affine di giudicare dell' effetto dell' opera, prima che le cavità fossero riem-

(1) Gran vantaggio alla fama di *Michelangiolo* fu aver due „ scolari che lui vivente e morto già *Raffaello*, ne scrivesser „ la vita, e grande infortunio fu per *Raffaello* non avere al„ trettanta fortuna. „ *Lanzi storia pittorica V. I. p.* 394.

(a) L' autore non ha dato un' idea abbastanza chiara di questi lavori, de' quali io parlerò nelle note addizionali.

piute colla materia che vi si volea introdurre. Questa era generalmente una lega d' argento e di piombo, la quale essendo nera portava il nome di *niello* (*nigellum*). Di queste impressioni, che si dicono quindi stampe in *niello*, molti saggi ha scoperto l' industria dei moderni raccoglitori, e questi distinguonsi dalle altre stampe primitive, non solamente per le iscrizioni, che leggonsi a rovescio nella stampa, ma ancora per la loro rozzezza in molti altri riguardi. Non era difficile il passaggio da questa pratica a quella di incidere in metallo per l'oggetto espresso di moltiplicare le copie di un disegno. Tra le prime persone, che si distinsero in questa nuova carriera furono *Antonio Pollajuolo*, e *Sandro Botticelli*, il secondo de' quali preparò i disegni per l'edizione di *Dante*, pubblicata nel 1488, che furono incisi da *Baccio Baldini* (1). Molti altri antichi artisti sono registrati

---

(1) Si suppone generalmente, che questo libro fosse il primo ornato con incisioni in rame, ma il sig. *Heineken* altri ne cita di data anteriore. *Idea generale di una collezione di stampe p.* 143. — *Dizionario degli artisti V. III p.* 208. Sembra, che fosse intenzione dello stampatore di collocare una vignetta alla testa di ciascun canto, ma due sole ne sono state inserite, cioè una al principio del primo canto dell'Inferno, l' altra al principio del secondo, e se tre se ne trovano, la terza non è che una ripetizione della seconda. Egli è ora provato incontrastabilmente, che gli esemplari supposti di questo libro, che si dicono contenere un più gran numero di queste stampe, ed ai quali allude il dotto *Morelli* nella sua *libreria Pinelliana V. IV. p.* 280, non esistono, e che se alcun' opera si è veduta in questa forma, le stampe erano

dagli scrittori su questo argomento; ma le loro pretese sono generalmente assai dubbiose, e noi possiamo molto giustamente attribuire ad *Andrea Mantegna*, il merito di essere stato il primo che coi suoi lavori diede una stabilità, ed una importanza a quell' arte. Le stampe di *Andrea* si incontrano sovente dai raccoglitori, e mostrano una grande espressione di carattere (1). Esse sono talvolta contornate con grazia ed eleganza (2). Il suo disegno è generalmente corretto, ed in qualche opera mostra una grande franchezza. Tutte le sue stampe si distingnono particolarmente per essere formate le ombre da linee diagonali, che trovansi sovente nella medesima direzione, e non incrocicchiate da altre linee, come fino allora era stato praticato. Egli non ha apposto la data a queste produzioni, ma esse debbono certamente collocarsi tra i primi sforzi dell' arte, e possono per la maggior parte attribuirsi sicuramente agli ultimi anni del secolo XV (3).

---

attaccate colla colla, o copiate colla penna. Di quest' ultimo genere era l' esemplare della *Pinelliana* descritto da *Morelli*. L' esemplare, ch' io posseggo, si accorda per ogni riguardo con questa descrizione, e sembra essere lo stesso libro.

(1) Di questo fanno una prova sufficiente le due stampe della battaglia dei mostri marini, o del trionfo di Sileno.

(2) Come la sua stampa delle quattro ninfe danzanti.

(3) *Mantegna* morì nel 1405. *Vasari*, che ha registrato quest' avvenimento sotto il 1517, confuse questo colla data del monumento eretto a *Mantegna* nella chiesa di S. Andrea di Mantova. *Pilkington*, *Diz. dei pittori pubblicato da Fuseli* p. 313.

§ XXXVII.

Marc' Antonio Raimondi.

La persona tuttavia che era destinata a portare quell' arte al più alto grado di perfezione, era *Marc' Antonio Raimondi* di Bologna, detto frequentemente *Marc' Antonio di Francia* per avere da giovane studiato sotto il pittore *Francesco Francia*. Un moderno scrittore congettura, ch' egli nascesse nel 1487 o nel 1488 (1); ma una delle sue stampe porta la data del 1502 (2), ed alcune dell' altre sue sembrano anteriori a quell' epoca, dal che noi possiamo fissare la sua nascita come avvenuta molt' anni addietro. I suoi primi tentativi furono in *niello*, nei quali egli ottenne grande applauso (3); ma avendo fatto un viaggio a Venezia egli trovò colà esposte in vendita diverse incisioni di *Alberto Duro*, tanto in rame quanto in legno. L' acquisto di queste opere esaurì le sue deboli finanze, e quindi ad oggetto di rimetterle egli cominciò a copiare la serie delle stampe della vita di Cristo di *Alberto Duro*, consistenti in trentasei pezzi incisi in legno, che egli imitò con tale esattezza sul rame, fino ad ingannare effettivamente quelli che le vedevano, e ad indurli a comperare le sue come le stampe dell' artista tedesco. *Vasari* ci informa, che

(1) *Heinecken. Diz. degli artisti T. I. p.* 275.

(2) La sua stampa di *Piramo* e *Tisbe*.

(3) *Vasari T. II.* p. 412.

Alberto, appena fu istrutto di questa circostanza da un amico, che gli fece passare una delle copie di *Marc'Antonio*, che recossi immediatamente a Venezia per portare le sue lagnanze a quel Senato intorno alla frode; ma la sola soddisfazione, che egli potè ottenere fu un decreto col quale si proibiva a *Marc'Antonio* di apporre il nome o la cifra di *Alberto* alle sue proprie stampe in avvenire (1). Un attento esame delle opere di questi artisti ci somministra non pertanto qualche ragione di dubitar della verità di questo racconto, che *Vasari* ha probabilmente adottato senza una sufficiente autorità.

Da Venezia *Marc'Antonio* recossi a Roma, dove poco dopo il suo arrivo egli giunse a notizia di *Raffaello*, avendo inciso sui di lui disegni una figura di *Lucrezia* (2). Essendo stata mostrata questa stampa a quel grande artista, egli vide immediatamente gli usi importanti, ai quali potevano applicarsi i talenti dell' incisore, e da quel tempo in poi l' abilità di *Marc'Antonio* fu principalmente dedicata alla rappresentazione dei disegni di *Raffaello*. Il primo lavoro da *Raffaello* commesso a *Marc'Antonio*, fu il giudizio di Paride, ch' egli eseguì con grande maestria (3),

(1) *Idem p.* 413.

(2 *Marc' Antonio* incise due volte questo soggetto sui disegni di *Raffaello*; ma la più grande è la prima, che fu lavorata. Mancano l' una, e altra di data, o di ogni altro segno.

(3) *Vasari vite dei pittori T. II. p.* 416.

ed al quale tennero dietro diverse altre opere, che formarono l'ammirazione di tutta l'Italia, e conservarono fino al presente molti squisiti disegni di quel grande artista, che altrimenti sarebbono stati perduti per il mondo. Si dice, che *Raffaello* non solo dirigesse *Marc' Antonio* nella esecuzione de' suoi lavori, ma che egli stesso incidesse sovente i contorni delle sue figure, affine di renderle quant'era possibile corrette (1); e benchè questa non possa riguardarsi che come una congettura, è certo tuttavia, che le fatiche di *Marc' Antonio* erano altamente approvate da *Raffaello*, il quale trasmetteva come prova dei suoi progressi le impressioni delle sue incisioni ad *Alberto Durero* o *Durp*, e ne riceveva in ritorno il regalo di molte delle sue opere. Fu allora stabilita la reputazione di *Marc' Antonio*; e l'utilità dell'arte sua fu universalmente riconosciuta. Alla di lui scuola si affollarono i discepoli, molti dei quali divennero grandi professori. *Marco* da Ravenna, *Agostino* Veneziano, e *Giulio Bonasone* erano di poco inferiori al loro maestro, e colle fatiche loro, e con quelle dei loro successori si diffuse in tutta l'Europa un gusto genuino, e corretto per le pittoriche rappresentazioni.

(1) Su questo soggetto vedasi *Heineken Diz. degli artisti T. I. p.* 280.

§ XXXVIII.

Invenzione della incisione ad acqua forte.

L' arte di incidere in rame col bulino fu accompagnata, o seguita in poca distanza da un' altra invenzione non meno importante, quella di incidere col mezzo dell' *acqua forte*. La grandissima fatica, e la lunga esperienza, che richiede il maneggio del bulino, avea diviso la provincia dell' incisore da quella del pittore, e poteva spesso avvenire, che il secondo appena fosse atto a riconoscere le proprie sue opere in mezzo alle scorrette, o imperfette forme del primo. L' arte di incidere coll' acqua forte, non richiedendo che un piccolo studio meccanico, abilitò il pittore a trasportare sul rame le sue proprie idee; ed a questo mezzo noi siamo debitori di alcune delle più squisite produzioni dell' ingegno e del buon gusto. Infatti queste stampe possono giustamente riputarsi gli originali disegni dei maestri che li produssero, e benchè le opere dei moderni incisori possano sovente aver diritto ad una grande ammirazione, tuttavia esse non potranno nel concetto di un giudice sperimentato essere ammesse a rivalizzare con quegli abbozzi liberi, e non finiti, ma corretti ed espressivi, che sono stati condotti immediatamente dalla mano di un famoso pittore.

L' origine di questa invenzione è stata dagli Italiani attribuita al *Parmigiano*, ma essa era sicura-

mente conosciuta in Germania se non prima che il *Parmigiano* nascesse, prima almeno che egli fosse atto a metterla in pratica. Se tuttavia il *Parmigiano* non fu l'inventore; le belle opere, che egli lasciò in questo genere, e che presentano tutta l'eleganza, la grazia e lo spirito delle sue pitture, alle quali esse probabilmente sopravviveranno lungo tempo, danno a quell' artista una decisa superiorità sopra tutti quelli che lo precedettero; nè possiamo noi per avventura, mentre possediamo questi preziosi avanzi, non dolerci che lo stesso mezzo di esecuzione non sia stato all'occasione impiegato dagli altri grandi artisti di quel tempo, e che non ci sia concesso contemplare gli arditi contorni di *Michel Angelo*, o le graziose composizioni di *Raffaello*, espresse in tal modo, ed autenticate dalla loro propria mano.

NOTE ADDIZIONALI.

NOTA I.

Alla pag. 9 alla fine del § I. Cap. XXII.

Il genio di raccogliere i monumenti dell'antichità era già nato in Roma e forse in gran parte dell'Italia prima di que' tempi. I Romani, che erano raccoglitori d'antichità fino dai tempi di Cicerone, di Giovenale, e dei due Plinii, siccome io ho dimostrato tempo fa nella mia dissertazione *sulle patine de' bronzi antichi*, inserita nel vol. XIII. degli *Opuscoli interessanti sulle scienze, e sulle arti*; tornarono ad esserlo di bel nuovo tosto che le scienze, e l'arti rinacquero, e di là forse propagossi quel gusto erudito in altre città. Nei novellieri antichi, massime nel *Boccaccio*, si trovano indizj di questa passione per le rarità, e le anticaglie; i Veneziani, che tante opere dell'arte trasportarono da Costantinopoli nella loro patria, impararono ad averle in pregio, a riunirle, a conservarle; tutti i piccoli Sovrani dell'Italia aveano ne' loro palazzi sale destinate alla riunione degli antichi monumenti; in Mantova custodivansi tesori di questo genere fino dal principio del secolo XV, e vi fu qualche tempo la celebre tavola Isiaca, che ora forma il principale ornamento del R. Museo antiquario di Torino;

nel volume I. di quest' opera si è parlato della grandiosa raccolta, che fatta aveano, di preziosi monumenti d'ogni genere i primi Duchi d'Urbino; il padre di *Pietro Bembo* avea già cominciato a raccogliere anticaglie; nella cronica delle pompe fatte in Roma per l'incoronazione di *Leon X* di *Penni*, pubblicata dal sig. *Roscoe*, e stampata nel volume V. di quest' edizione, vedesi alla pag. 222 un Vescovo *della Valle*, il quale per migliore ornamento del suo palazzo, e di un arco trionfale, aveva quel giorno esposto il suo museo d' anticaglie, due fauni bellissimi, un Ganimede, un Apollo, due Bacchi, un Mercurio, una Venere, uno Ercole, ed altre *tutte*, come dice il *Penni*, *statue marmoree antique*; nè questo per avventura è citato da alcuno come il primo, o il solo raccoglitore di tali monumenti, che si trovasse in Roma. Il celebre *Fulvio Orsino*, per non andare a cercar più oltre, gran collettore egli stesso, editore, ed illustratore delle antichità, parla di varie collezioni di molto anteriori ai di lui tempi, e che erano già disperse, o traslocate all'epoca, in cui egli scriveva.

II.

Alla pag. 9 *lin.* 1, *dopo le parole:*
„ dopo il di lui arrivo da Milano a Roma. „

Cap. XXII. § VI.

Bramante, detto generalmente dagli scrittori della sua vita, e massime dai Lessicografi *Urbinate*, nacque probabilmente in Castel Durante, ora Urbania, nello stato d' Urbino; sebbene alcuni suppongano, che non in quel

Castello nascesse, ma bensì in Monte Asdroaldo villa di Fermignano, quattro sole miglia da Urbino distante; e lo deducono dal trovarsi egli talvolta soprannomato *Asdruvaldinus* Generalmente vien detto *Bramante Lazzari*; pure v' ha chi sostiene, che questo nome di *Lazzari* sia finto; e *Cesariani* suo scolaro, e commentatore di *Vitruvio*, attribuendolo al casato de' *Lazzari*, dice che il di lui vero nome era *Donato*.

Sia come si vuole, *Bramante*, giacchè sotto questo nome è universalmente conosciuto, nacque verso la metà del secolo XV. » L'anno della di lui nascita, dice il *Lanzi* » si differisce al 1450. » *Storia Pittorica dell' Italia. Tom. VI. pag.* 24; ma quel valente scrittore scordossi di aver accennato alla pag. 178 del Tomo IV, ch' egli » morì in Roma settuagenario nel 1514. » Ritenendo dunque come giusta quest' ultima indicazione, troviamo più ragionevole, e più conveniente l' asserzione di altri scrittori, riferita in tutti i dizionarj storici, ch' egli nascesse verso l' anno 1444, il che vero supponendosi, sarebb' egli morto nel 1514 realmente settuagenario. Il *Vasari* dice, che studiò dapprima in Urbino su le opere di *Fra Carnevale*, che partitosi dalla patria girò per alcune città di Lombardia, lavorando il meglio che poteva piccole opere (probabilmente di pittura), finchè venuto in Milano, e conosciuti gl' ingegneri del Duomo, fra i quali *Bernardo*, risolvette di darsi tutto all' Architettura, siccome fece, e che prima del 1500 ne andò a Roma, ove servì *Alessandro VI*, e *Giulio II*, e rimase colà fino alla morte. Osserverò di passaggio, che quel *Bernardo* esser potrebbe *Bernardo Zenale*, detto anche talvolta *Bernardino da Trevio*, cioè da Tri-

viglio, che secondo il *Vasari* a' tempi di *Bramante* era ingegnere a Milano, disegnatore grandissimo ecc., e che è quello stesso, che secondo il *Lomazzo* diede il parere a *Leonardo* di lasciare il Cristo imperfetto nella cena, del che ha fatto menzione il sig. *Roscoe* nella sua nota (1) alla pag. 44 del Vol. I. di quest' opera.

Il sig. *de Pagave* citato, e lodato spesso dal *Lanzi*, opina che *Bramante* venisse in Milano di già maestro nell' anno 1476, dopo avere nella Romagna innalzato tempj, palazzi, e che in questa città rimanesse fino alla caduta del Moro, cioè fino al 1499, nel quale periodo di tempo con larghi stipendj servisse la corte, e adoperato fosse anche da privati come architetto, non di rado come pittore. Nell' archivio del R. Governo in Milano si conserva uno scritto autografo di *Bramante* di quell' epoca, contenente la relazione di una visita da esso fatta d' ordine della corte ad un mulino posto nel territorio Milanese.

Dalla *Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, e Venezia*, pubblicata, ed illustrata dal celebre *Morelli* nel 1800, che altre volte ci verrà occasione di citare, trovasi descritta la *rocca di Milano detta el castel de Iove, che fu fatta rifabbricare dal duca Francesco, e Madonna Bianca sua consorte nel* 1450; ed in seguito si dice, che » ivi » la strada subterranea dalle mura della rocca insino » alla contrascarpa e più oltra sotto el fosso, fu fatta » fare dal sig. *Lodovico a Bramante* architetto », della qual' opera fa pure menzione il *Cesariano* nel suo commento sopra *Vitrurio*, in quel luogo citato dal *Morelli*.

Parlando poi della chiesa di S. Satiro, l' autore della *Notizia* dice, che » è architettura antica, et ha un colonnato attorno la cella in fuori dal pariete, el qual » attigurge sostenta la fascia curva a guisa de' lacunarii. » Questà chiesa non guarda in Levante, come guardano el » più delle chiese, zoè con l' altar maggiore, ma in » altro verso per necessità »; ed in seguito soggiugne, » ivi la sagrestia rotonda, e colonnata attigurge, senza » cella, fu architettura di *Bramante*, e perchè veniva » ad essere oscura, come quella che era triplicata, » escògitò luminarla d' alto. »

Anche il *Cesariano* ha nominato la chiesa di S. Satiro senza dire se antica fosse, o moderna, e sul punto del volgere le chiese all' Oriente, dice, che » non è da » riguardare a fare la adorazione nisi verso lo Oriente, » ma secundo che si po in li lochi per necessità non » constringe, siccomo in la aede picciola del Divo Sa» tyro in Milano. » Il *Pagave* tuttavia ha creduto anche la chiesa òpera di *Bramante*; il *Latuada* l' ha attribuita al *Bramantino*, cioè a *Bartolomeo Suardi*, ed ha citato il *Lomazzo*, che questo non dice, invece forse del *Vasari*, che molto loda quella chiesa, credendola del detto *Bramantino*. Quanto alla sacristia parla chiaro il *Cesariano* suddetto, e dice che è, » monoptera, senza cella, » ma columnata atticurgamente, quale architettura fu » del mio preceptore *Donato* da Urbino cognominato » *Bramante*. »

Del valore di *Bramante* nella pittura mostra di dubitare *Benvenuto Cellini*, che nel trattato secondo lo dà per pittore mediocre; ma come opportunamente osserva il *Lanzi* sull' appoggio del *Cesariano*, e del *Lomazzo*,

egli in quest' arte si distinse moltissimo nel Milanese, il che forse non fu a notizia del *Cellini*, che poco più conobbe dell' arme dipinta a fresco sulla porta di S. Giovanni Laterano, sola opera di pittura, che di questo autore ha accennato il sig. *Roscoe*. Ma egli si era formato un metodo simile molto a quello di *Andrea Mantegna*, e questo aggiugne qualche forza alla opinione di coloro, che narrano, come può vedersi presso il *Colucci* nelle *Antichità Picene*, essere stato *Bramante* scolaro di *Pietro della Francesca*, e di *Mantegna*. Molto si esercitò egli nel copiare i gessi, il che fece al dire del *Lanzi*, che desse lumi troppo risentiti alle carni. Rimangono tuttavia opere sue assai commendevoli in Milano, in Lodi, in Bergamo, alla Certosa di Pavia, ecc., che attestano il di lui valore, e mirabile è la tavola di S. Sebastiano nella chiesa di questo titolo in Milano, ove, come opportunamente osserva il *Lanzi*, » appena » si trova orma di quattrocento. » Fec' egli pure in Milano due allievi nella pittura, cioè *Nolfo da Monza*, e *Bramantino*. Del primo si trovano pitture nella sagrestia di S. Satiro in Milano presso quel tempietto graziosissimo, come dice il *Lanzi*, che è pur opera di *Bramante*. L' *Orlandi* fece di questo *Bramantino* un precettore di *Bramante* medesimo; altri con esso lo confusero, altri fabbricarono con esso la storia di due, ed anche di tre supposti *Bramanti*, il che ci chiama ad un breve esame intorno ai *Bramantini*.

Il *Vasari* osservando, che per dar luogo in una camera del Vaticano alle pitture di *Raffaello*, furono tolte le pitture, che vi esistevano di *Piero della Francesca*, di un *Bramantino*, e di altri vecchi pittori, suppose

che questo *Bramantino* coetaneo di *Piero* dipingesse in quel luogo sotto *Nicolò V*, cioè verso il 1450, nella quale epoca era forse da poco nato *Bramante*. Fece quindi quel *Bramantino* autore di un Cristo morto in iscorcio, e di un famiglio dipinto con tanta verità in Milano, che giunse ad ingannare un cavallo. Questo *Agostino Bramantino* non fu noto al *Bottari* nè ai più recenti scrittori della storia pittorica, ma solo al d.° *Pagave*, il quale seguitò il *Vasari*, per ciò che spetta alle opere dipinte nel Vaticano. Il *Lanzi* sospetta, che questo *Bramantino* antico chiamato *Agostino*, del quale nella ipotesi del *Pagave* altra opera non si sarebbe veduta se non quella di Roma, sia un nome meramente supposto, e che dubitare si possa della di lui esistenza. Fu detto bensì *Bramantino*, come già accennammo, certo *Bartolomeo Suardi* Milanese, favorito discepolo di *Bramante*, architetto, e pittore di gran merito, che dal maestro prese anche il soprannome. Questo fu l' artista, che giunse ad ingannare gli animali, che fu qualche tempo in Roma, e migliorò lo stile tanto nelle proporzioni, e nelle forme, quanto ne' colori, e nelle pieghe, e che condotto forse a Roma da *Bramante* medesimo fece colà sotto *Giulio II* alcuni ritratti assai lodati da *Vasari*, che dovendosi gettare a terra per dar luogo alle opere di *Raffaello*, *Paolo Giovio* fece dapprima copiare ad oggetto di inserirli nel suo museo. Sarebbe dunque un discepolo di *Bramante*, che dipinto avrebbe que' ritratti, e non già un maestro o un antecessore del medesimo. Ma questo ebbe un allievo detto *Agostino* da Milano, peritissimo nel dipignere il sotto in sù, che da alcuni è stato detto *Agostino di Bramantino* dal nome

di *Bramantino* suo maestro, come quest' ultimo tratto lo avea dallo stesso *Bramante*. Ecco dunque tre *Bramanti*, o *Bramantini*, ma in un ordine di successione ben diverso da quello che è stato da varj scrittori riferito. Di questo *Bramantino* più recente alcuna opera non si conosce ora in Milano, e solo si sa dal *Lomazzo*, che dipinto avea al Carmine. Suppone il *Lanzi*, che egli assai più che in patria vivesse altrove, e dubito assai, che egli sia lo stesso, che *Agostino delle prospettive*, che vivea in Bologna nel 1525.

Riesce quindi strano il vedere, quanti errori hanno affastellato gli autori del nuovo Dizionario Storico stampato in Lione sotto l'articolo *Bramantino*, che essi nominarono *Bartolomea* senza menzionare che ei fosse *Suardi*, detto solo per soprannome *Bramantino*; che essi fecero introduttore del gusto della buona architettura in Italia, mentre questo gusto era già risorto prima ancora di *Bramante*; che essi dissero autore della chiesa o della sagrestia di S. Satiro, che è invece opera di *Bramante*; che essi vollero pure autore dei quadri fatti per *Nicolò V*, che in qualunque caso sarebbono stati di un *Agostina*, e non di *Bartolomea*; che essi finalmente supposero autore di una descrizione stampata di tutti i monumenti antichi della Lombardia, da esso misurati, e disegnati, della quale essi solo apparentemente ebbero contezza.

Nè più felici per ventura sono quegli storici nell' articolo di *Bramante* medesimo, che dicono essersi dapprima applicato alla pittura, ed averla quindi abbandonata intieramente per darsi all' architettura, quasi che in questa sola riuscisse felicemente. Più ridicola ancora è la supposizione, che egli facesse a Napoli, ove forse

non fu giammai, il coro della Pace, che il sig. *Roscoe* giustamente accenna essere stato fatto in Roma, ed avergli aperta la strada ai favori di *Alessandro VI*. Senza imbarazzarsi dei progetti di *Giulio II*, e di quelli ancora, che già erano nati nella mente del di lui antecessore, essi dicono confidentemente, che *Bramante* solo determinò *Giulio II* a demolire la chiesa di S. Pietro per fabbricarne altra più magnifica.

Si dice, che *Bramante* unisse al genio dell'architettura anche un gusto singolare per la musica e per la poesia; e quegli autori suppongono le di lui opere poetiche stampate a Milano nel 1556, nel che dev'essere caduto qualche errore. Si dice pure, che *Leon X* ordinasse a *Bramante* magnifici funerali, e che ai medesimi assistesse con tutta la sua corte.

III.

Alla pag. 22 lin. 7 dopo le parole:
„ Dante, Petrarca, Boccaccio, ed altri Toscani scrittori. „

Cap. XXII. § VII.

Michel Angiolo era assai versato nella letteratura. Il sig. *Roscoe* ha riferito alcuni di lui versi nel capo XVI di quest'opera nota (3) alla pag. 62 del Tomo VII, e tra i codici vaticani della biblioteca *Ottoboni* trovasi sotto il N. IIIMDCCXI un codice cartaceo in foglio di pagine 103 scritto al principio del secolo XVI, che contiene molte poesie, ed alcune lettere italiane scritte di mano del medesimo *Buonarroti*.

Quest' uomo celebre nacque a Chiusi in Toscana nel 1474 ventitrè anni dopo *Lionardo*. Egli discendea da una antica illustre famiglia, ed ebbe per nutrice la moglie di uno scultore. Mostrò ne' primi anni un genio straordinario per la pittura, cosicchè i parenti furono costretti a dargli ben presto un maestro, che fu in breve superato dallo scolaro. Dicesi, che all' età di sedici anni egli facesse opere, che rivalizzavano con quelle degli antichi. » Non era fatto, dice il *Lanzi*, siccome il *Vinci*, » pel gentile, e pel grazioso, era però di un ingegno » più risoluto di lui, e più vasto. Per tal modo ognuna » delle tre belle arti possedè eminentemente, e di ognu» na lasciò esempj da eternar varj artefici, se le sue » pitture, le sue statue, le sue fabbriche avessero avuti » tre autori fra se distinti ».

Il primo maestro di *Michel Agnolo* fu *Domenico Ghirlandaio*, che divenuto geloso dello scolare, lo rivolse alla scultura, siccome per mantenere il primato avea mandato in Francia il proprio fratello *Benedetto*. Fu dato quindi *Michel Angiolo* a certo *Bertoldo* scolare di *Donatello*, a cui *Lorenzo* il magnifico commessa avea la cura dei marmi antichi da esso riuniti nel giardino di S. Marco, siccome dal sig. *Roscoe* si è accennato nel Capo III volume I di quest' opera. Sebbene *Lodovico* padre di *Michel Agnolo* temesse di vedere colla professione della scultura avvilita la nobilità della famiglia, *Lorenzo* accontentollo in altro modo, e *Michel Angiolo* da esso protetto trovossi presso che allevato coi di lui figlj, sedendo a mensa con questi, col *Poliziano*, e cogli altri dotti, che fiorivano a quella corte. Non è dunque strano se coll' amore dell' arti contrasse quello pure delle

lettere, se fu poeta, come già lo era il *Vinci*, e se divenne appassionato per *Dante*, collo studio del quale formò egli quello stile, per cui fu detto il *Dante delle Arti*. Egli rappresentò a penna in un codice di *Dante* le di lui immagini, ma questo codice con grave danno dell'arte perì; ed allorchè si trattò di trasportare a Firenze le ossa del divino poeta, egli si sottoscrisse, obbligandosi a formargli un magnifico sepolcro.

Sembra, che *Michel Angiolo* cercasse di continuo nel disegno il più spinoso, e nell'eseguirlo comparve dotto, e grandioso; le forme umane da esso rappresentate sono sempre nerborute, muscolose, robuste; i suoi scorti, le sue attitudini sono le più difficili, le sue espressioni sono piene di vivacità, e di fierezza. Egli avea studiato particolarmente il disegno nella cappella di *Masaccio*, nel giardino avea copiato l'antico, e per dodici anni continui avea atteso all'anatomia; egli disegnava altresì di scrivere, secondo il *Condivi*, » su tutte le maniere » de' moti umani, e apparenze, e delle ossa, con una » ingegnosa teorica pel lungo uso da lui ritrovata. »

Alcuni, e tra gli altri il *Mengs*, hanno creduto di trovare, che *Michel Angiolo* in alcuna parte delle sue opere cada nel rozzo. L'autore dell'*arte di vedere secondo i principj di Sulzer e di Mengs*, dopo avere liberamente censurato diversi altri lavori, giunse perfino a rassomigliare il Cristo della Minerva ad un manigoldo. Ma questo scrittore, come osserva il *Lanzi*, era piuttosto adulatore, che seguace di *Mengs*, e voleva ad ogni patto aggiugnere esagerazioni ai di lui sentimenti; ne *Mengs* per avventura usò alcuna di queste mordacità; che anzi ogni disegno, ogni schizzo di *Michel Agnolo*

si riguarda come un esempio d'arte, e dappertutto si trova natura, e facilità. » Vi è un poco dell'ammanie» rato, dice il *Bottari*, ma coperto con tal arte, che » non vi si vede. » Osserva opportunamente il *Lanzi* dietro il *Winckelmann*, che quel detto sublime di *Michel Angiolo*, *doversi aver le seste negli occhi*, sembra attinto da *Diodoro Siculo*, il quale lodando l'arte de' Greci disse, che gli Egizj aveano la misura nelle mani, i Greci negli occhi l'aveano. » Infatti, dice il » *Lanzi*, comunque movesse *Michel Angiolo* o penna, » o matita, o carbone, ancorchè per giuoco, parve per » così dire infallibile in ogni parte del suo disegno. »

Si accordano il *Condivi*, ed alcuni altri scrittori nel preferire le opere di scalpello di *Michel Angiolo*, sebbene l'*Ariosto* abbia detto:

» . . . . che a par sculpe e colora
» Michel più che mortal Angiol divino. »

Lanzi tuttavia, che molto loda il Mosè posto al sepolcro di *Giulio II* in S. Pietro in Vincoli, il Cristo della Minerva, la Pietà a S. Pietro, e le statue, che trovansi in Firenze a S. Lorenzo, e nel palazzo, trova esagerate le lodi date dal *Vasari*, e dal *Bottari* al Davide posto presso palazzo Vecchio, lodi ricopiate quasi per intiero dal sig. *Roscoe*; ed osserva, che la statua del fiume nel museo Clementino, nella quale *Michel Angiolo* supplì la testa, il destro braccio coll'urna, ed altre picciole parti, prova la gran distanza che corre fra gli antichi, ed il moderno ristoratore, il di cui lavoro a lato al vero grande, che vi pose l'antico artefice, sembra caricato, e forzato, il che a me pure, siccome al *Lanzi* mostrò chiaramente l'intelligente Cav. *Cavaceppi*.

Questo potrebbe in alcun modo servire di scusa, o per lo meno diminuire il torto, che si è fatto al presidente *de Thou* per l' osservazione poco avveduta da esso fatta sulla statua del Cupido, da esso veduta a Mantova.

IV.

Alla pag. 30 *alla fine del* § *IX. Cap. XXII.*

Parla il *Lanzi* del cartone della guerra di Pisa, e della ingegnosa invenzione di *Michel Angiolo* di fingere l'attacco in ora, che una parte de' Fiorentini si bagnava nel fiume Arno; riferisce l' opinione del *Cellini*, citato dal sig. *Roscoe*, e l' asserzione del *Vasari* » che tutti » coloro che in tal cartone studiarono, e tal cosa dise- » gnarono, diventarono persone in tale arte eccellenti, » tra' quali *Vasari* registrò anche *Raffaello d' Urbino*; e riferisce pure la supposizione di *Mariette*, che il *Vinci* stesso agevolasse col suo esempio la strada a *Michel Angiolo* a tant' opera, e che egli confessasse insieme di esserne vinto. Esamina quindi il punto di critica, discusso in termini più generali dal sig. *Roscoe* nel susseguente paragrafo XVII, se *Raffaello* vedesse in Firenze, e studiasse il cartone di *Michel Angiolo*, e migliorasse il suo metodo dopo aver osservato le opere del *Buonarroti*. Lasciando da parte l' opinione di alcuni, che non tengono alcun conto degli esempj di *Michel Angiolo*, perchè lo stile di esso è tutt' altro dallo stile dell' *Urbinate*, crede, che sarebbe far torto al divino ingegno di quest' ultimo, se profittando, come egli fece di tutte

il meglio dell'arte; non si fosse anche giovato degli esempj del *Buonarroti*. Tiene dunque per fermo, che *Raffaello* studiasse anche in *Michel Agnolo*, e che il confessasse di sua bocca, il che serve d'appoggio all'asserzione di *Condivi*. Ma quanto al cartone osserva, che *Raffaello* venne a Firenze verso il fine del 1504, e che in quell'anno medesimo *Michel Angiolo* fu chiamato a Roma, e lasciò il cartone imperfetto; fuggito poi da Roma per timore di *Giulio II*, lo compiè in tre mesi nel 1506. Nè *Michel Angiolo* volle mai, che alcuno vedesse il suo lavoro; laonde può contendersi al *Vasari* che quel cartone *Raffaello* vedesse, quando venne a Firenze la prima volta, e poco vi stette.

Della dispersione del cartone, accennata anche dal sig. *Roscoe*, fu accusato *Baccio Bandinelli* che si disse averlo fatto in pezzi, o perchè favoreggiasse il *Vinci*, o perchè odiando il *Buonarroti* volesse torre dagli occhi un confronto, che sembra stabilire la riputazione di questo sopra di quello.

V.

Alla pag. 39 *lin.* 5 *dopo le parole:*
„ nel celebre Raffaello d'Urbino. „

Cap. XXII. § XIII.

Raffaello nacque in Urbino nel 1483. Il di lui padre *Giovanni Sanzio*, o *di Santi*, pittore anch'esso, e detto molto virtuoso, avea lavorato qualche tempo con *Pietro Perugino*, e contava per antenati *Galeazzo*, *Antonio*, *Vincenzo*, e *Giulio* tutti quattro pittori. Studiò anche

Raffaello sulle opere di *Fra Carnevale*, che servito aveano di già a formare il gusto di *Bramante*, e quindi fu mandato in Perugia sotto *Pietro*, di cui in breve acquistò tutto lo stile. Dicesi, che in città di Castello dipingesse in età di diciassett'anni un quadro di S. Nicola da Tolentino, che fu tutto Peruginesco. Circa quel tempo dipinse pure un crocifisso tra due angioli nella chiesa di S. Domenico con varie figure a piedi della croce, che tutte dice il *Lanzi* si scambierebbono colle migliori di *Pietro*. Il *Morcelli*, fa pure menzione di una Madonna, che toglie con ambe le mani un velo di sopra al bambino giacente in culla, e là presso S. Giuseppe, nel di cui bastone era scritto il nome di *Raffaello*, che dipinto lo avea in età d'anni diciassette. Questa tavola esistente in Fermo, era forse la prima prova, come opina il *Lanzi* di quel pensiero, che migliorò adulto, e che si conservava nel tesoro di Loreto. Dubita quindi, che *Vasari* si inganni nell' attribuirgli un quadro dell' Assunta ai conventuali di Perugia, come fatto prima delle tavole suddette. La terza tavola, che sicuramente può dirsi di *Raffaello*, è lo Sposalizio della Madonna fatto per città di Castello, che ora si conserva nella R. Galleria di Milano, e che fra poco comparirà diligentemente incisa dal valente prof. Cav. *Longhi*. I due sposi, come osserva il *Lanzi*, hanno una beltà, che *Raffaello* già adulto superò ben poco in altri volti; egli nota inoltre che la Vergine è bellezza celestiale; e che sebbene il soggetto medesimo fosse trattato dal maestro in una tavola di Perugia, tanto vi è però di più moderno in questa, che può dirsi una primizia del nuovo stile. La principale figura trionfa fra molt' altre di giovani leggiadrissime, e

ornate a nozze, e trionfa non con ornamenti cerchi dall'arte, ma co' suoi proprj, cosicchè la nobiltà, la vaghezza, la modestia, la grazia, tutto rapisce alla prima occhiata. Il *Vasari* ha trovato il tempietto rotondo cinto di colonne posto in cima al quadro » con tanto amore » condotto, che è cosa mirabile il vedere le difficoltà, » che andava cercando. » Mi si perdonerà, io spero, l'essermi alcun poco esteso su questa tavola, che la mia patria si gloria di possedere; ed è opportuno l'osservare, che queste furono le prime opere di *Raffaello*, che egli avea compiute, come dice *Lanzi*, *per una intrinseca forza de' suoi nervi, e de' suoi vanni*, e per quella indole quanto amorosa, e gentile, altrettanto nobile, ed elevata, che lo guidava al bello, alla grazia, alla espressione, parte, come dice il citato scrittore, la più filosofica, e la più difficile della pittura; e queste opere eran fatte, prima che egli vedesse altri artefici, prima del di lui incontro con *Michel Agnolo* in Firenze, dal qual punto comincia il sig. *Roscoe* a notare i fasti di *Raffaello*.

Prima forse dell'incontro di *Michel Angelo* coll' *Urbinate*, questi avea già posto mano ai cartoni per la sagrestia del Duomo di Siena, come accenna anche il sig. *Roscoe*, e forse, come opina il *Lanzi*, fece gli *schizzi*, e i cartoni di tutte le storie, sebbene il *Vasari* si contraddica in seguito, e dica, che fece solo *alcuni de' disegni*, e *cartoni* di quell' opera. Nella libreria del Duomo si lavorava dal *Pinturicchio* fino dall' aprile 1503, e nel 1504 fu finita tutta la storia di *Pio II* fuori della libreria medesima, nella quale, come nota il *Bottari*, *si vede non solo il disegno, ma in molte teste*

anche il colore di Raffaello. In Firenze, dove recossi nell'anno medesimo 1504, non cangiò *Raffaello* il sistema che formato si era, e cercò solo di moltiplicare le idee, e di agevolarne l'esercizio, studiando lo stile gentile, ed espressivo di *Masaccio*, ed apprendendo miglior metodo di colorire da fra *Bartolomeo della Porta*, al quale a vicenda insegnò prospettiva. Dubita il *Lanzi*, che in Firenze si facesse noto al *Vinci*, e solo congbiettura, che la somiglianza dell'indole affabile, generosa, studiosa della più perfetta bellezza, potesse fra loro conciliare se non amicizia almeno conoscenza. Prova quasi alla evidenza, che allora *Raffaello* studiar non potea sul gran cartone di *Michel Angelo*, ed accennando il suo ritorno in Urbino, lo fa passare in Perugia nel 1505, ove dipinse la cappella di S. Severo, ed un crocifisso, che segato dal muro vedeasi presso i Camaldolesi. Sembra, che in queste pitture a fresco provasse il miglioramento, che fatto avea nel metodo di colorire con morbidezza, di aggruppare, e di scortar le figure, sia, che questo si dovesse agli esempj del *Vinci* e del *Buonarroti*, o ad entrambi insieme, sia che si dovesse allo studio sui pittori più antichi. Tornò quindi in Firenze, ma poco si trattenne, e partì di là per dipignere a Perugia il Cristo morto in S. Francesco, che passò poi in Roma nel palazzo Borghese. Tornò *Raffaello* per la terza volta in Fireuze, ed allora vi stette fino alla sua partenza per Roma nel 1508.

Il quadriennio passato dal 1504 fino al 1508 dicesi l'epoca del secondo stile di *Raffaello*. Di questa non giudica *Lanzi* la sacra famiglia della Galleria *Rinuccini*, sebbene attribuita a quel periodo da *Vasari*; giacchè vi è

scritto l'anno 1516; bensì orede di quel tempo il quadro di Gesù Bambino con S. Giovanni, che era nella tribuna del gran Duca, e le tavole composte sullo stile della Madonna fra varj Santi del palazzo Pitti, che fu già a Pescia, e di quella di S. Fiorenzo in Perugia, che passò in Inghilterra. Nella edizione Senese del *Vasari* si riferisce una lettera scritta da *Raffaello* medesimo ad un suo zio, in cui chiede, che il duca d' Urbino scriva al Gonfaloniere *Soderini* nel 1508, perchè gli sia concesso di dipignere una stanza, forse del pubblico palazzo. *Lanzi* dice in una nota, che quella lettera è scritta con gli errori di lingua, che usava il volgo di Urbino, e dei luoghi vicini; ed io credo, che *Raffaello* scrivesse sempre in quel modo, giacchè una lettera ho io pure veduto tolta da un autografo, scritta da Roma allo stesso suo zio, ed egualmente scorretta, della quale ho fatto menzione nelle mie note al Tomo IX di quest' opera.

VI.

Alla pag. 40 alla fine del § XIII. Cap. XXII.

Non riuscirà forse importuno l'inserire in questo luogo alcune brevi notizie intorno gli Artisti nominati in questo paragrafo, che contribuirono in qualche modo alla gloria di *Raffaello*, o studiarono con esso e sui medesimi originali. Del di lui padre abbiamo parlato nella nota antecedente. *Pietro Perugino*, sotto il di cui magistero fu posto *Raffaello*, era propriamente *Pietro Vannucci*, nato in città della Pieve, dicendosi egli stesso

de Castro Plebis. Nato verso il 1446, morì nel 1524. Scolaro di *Benedetto Bonfili* da Perugia, prese di là forse il soprannome di Perugino, e di *Piero della Francesca*, da essi imparò la prospettiva, il disegno ed il colorito, come si raccoglie dalle di lui opere, anzichè da quell'incognito *non molto valente maestro*, che gli dà il *Vasari*, e che alcuni suppongono un *Pietro da Perugia*, altri *Niccolò Alunno.* Sembra ch' egli si perfezionasse in Firenze, o sotto il *Verocchio*, o da se medesimo sui grandi esemplari di *Masaccio.* Alquanto crudo, e secco nel suo stile, misero nel vestire le figure, egli compensa questi difetti con la grazia delle sue teste, con la gentilezza delle mosse, con la leggiadria del colore. Le sue tinte sono armoniche, i paesi ben degradati, gli edifizj ben architettati. Dipinse in Perugia, in Bologna, in Firenze, in Siena, in città di S. Sepolcro; spesso usò di ripetere le sue composizioni; in alcune sue opere, forse nell' ultime, sembrò superare se stesso, usò straordinaria diligenza, e rammorbidì il suo stile, per il che alcuni non dubitarono di dire, ch' egli in quelle *raffaelleggiasse.* Ma se nulla ancora avesse egli dipinto, nulla inventato o composto, il sapersi ch' egli ebbe *Raffaello* alla sua scuola, basterebbe per farlo passare alla immortalità. Ebbe egli altresì numerosi scolari, i quali *tenacissimi*, come dice il *Taja*, *in attenersi ai modi del loro maestro*, riempirono il mondo di quadri, che il volgo de' pittori e de' dilettanti suole al maestro ascrivere. Tra que' discepoli contansi *Bernardino Pinturicchio*, che fu anche familiarissimo di *Raffaello*, *Girolamo Genga*, Urbinate, *Giovanni Spagnuolo*, detto *lo Spagna*, *Andrea Luigi* di Assisi, che ardì farsi emulo di

Raffaello medesimo, ma morì sul fiore dell' età sua; *Domenico di Paris Alfani*, *Orazio de Panis*, *Eusebio da S. Giorgio*, *Giannicola da Perugia*, *Giambattista e Giulio Coporali*, e forse *Pariano di Ser Eusterio*, o *Pariano da Perugia*, *Berto di Giovanni*, *Sinibaldo da Perugia*, *Teodora Danti*, *Francesco da Città di Castello*, *Giacomo di Guglielmo*, *Tiberio di Assisi*, *Adone Doni* e *Lattanzio della Parca*, sebbene non nominati dal *Vasari*.

Avanti di lasciare la storia di *Pietro Perugino*, io riferirò una mia particolare osservazione, che mi fa strada in questo luogo a qualche congettura, forse non affatto spregievole. Trovandomi circa 14 anni addietro in Torino, fui invitato a vedere una tavola di *Pietro Perugino*, come si diceva, rappresentante l' andata di Cristo in Emaus. Vidi un quadro in fatti, che avea molto del *Peruginesco*, un bel paese alla sua maniera, belle mosse e belle teste, i vestiti un po' stretti, e le forme consuete, ed i colori favoriti di quel pittore. Ma, esaminando più diligentemente il quadro, che non era esente da qualche ingiuria del tempo, mi avvidi dell' esistenza di qualche lettera al piede della tavola, e vi potei leggere distintamente l'iscrizione: PETRUS GRAMMORTIVS 1521. Il P. *Guglielmo della Valle*, studioso della gloria del Piemonte, pretese che *Barnaba da Modena*, assai buon pittore per que' tempi, fino dal secolo XIV fosse chiamato in Alba, e dipingesse con lode in Piemonte, e che da esso prendesse la pittura in quel paese molto lume ed avanzamento. Ma siccome tra quello e gli altri pittori Piemontesi, de' quali si hanno memorie, restava un gran vuoto, egli cercò di riempirlo in

qualche parte coi nomi di certo *Giorgio Tuncotto*, che dipinse in Alba medesima nel 1473, di un Messer *Gandolfino*, che pure dipinse colà in S. Francesco nel 1493; di un *Giovanni Peroxino*, che lasciò pure in Alba ai Conventuali una tavola nel 1517, e finalmente di *Pietro Grammorseo*, che altra ne lasciò ai medesimi in Casale nel 1523. Il buon *Lanzi* adottò e ricopiò tutti que' nomi nella sua grand' opera, e li registrò ne' suoi margini, e ne' suoi indici, e ne impinguò il suo catalogo dei pittori. Lodando la diligenza del Padre *della Valle* nel raccogliere quelle notizie, io non posso a meno di non osservare che quanto può esser certo, che quelle tavole appartenevano a que' maestri, e che esse esistevano, o forse esistono tuttora in Alba ed in Casale, altrettanto è incerto, che que' maestri fossero piemontesi; ed è probabile altronde, che come era stato in Piemonte introdotto Barnaba da Modena, che però dipinse anche in Pisa, ed altrove, così vi fossero chiamati in seguito altri artisti forastieri, Lombardi, Toscani, Perugini, Romani, o d'altri paesi e d'altre scuole. Viene in appoggio del mio dubbio quel *Giovanni Peroxino*, che nella poca diffusione de' cognomi in que' tempi, ne' quali i più traevano il cognome dalla patria, sembra essere stato non altro, che un Perugino. Forse compagno di questo, e venuto con esso lui da Perugia, era *Pietro Grammozio*, che dipingeva contemporaneamente a quel *Giovanni*, il *Grammozio*, del quale io vidi la tavola soprindicata, che si accostava allo stile del *Perugino*; e di questo forse non potè leggere esattamente il nome il *P. della Valle*, e lo trasformò in *Grammorseo*, nome affatto incognito, per non dir barbaro. Se questi miei

dubbj si trovano non affatto privi di fondamento, io mi inoltro nelle congetture. *Vasari*, oltre il *Vannucci*, che ebbe scolaro *Raffaello*, nomina un altro *Pietro da Perugia*, del quale altro non si sa, se non ch' egli viveva, per quanto sembra, nel secolo xv, e miniò alquanti libri Corali; *Bottari* nomina pure altro *Pietro da Perugia*, ch' egli congettura essere stato il maestro di *Vannucci*; ma non se ne ha altra notizia. Ora uno di que' due potrebb' essere a mio credere il *Pietro Grammozio* suddetto, se egli era Perugino, come appare dalla somiglianza del suo stile con quello del *Vannucci*, dall' aver lavorato in Piemonte contemporaneamente a *Giovanni Perugino*, col quale probabilmente era venuto in quel paese. Se queste congetture vengono ammesse, o convalidate da altre relative osservazioni, converrà dar bando dalla *Storia Pittorica* del *Lanzi*, e da tutte le opere pittoriche al nome supposto di *Grammorseo*, e quello sostituirvi di *Grammozio*; converrà attribuire a Perugia due artisti, che il *P. della Valle* ha tentato di far passare per Piemontesi; ed al tempo stesso si conoscerà meglio un Pittore, troppo vagamente accennato dal *Vasari*, o fors' anche illustrando in tal modo la storia Vasariana, si verrà a trovare essere il *Pietro* nominato dal *Bottari* una stessa persona con quello dal *Vasari* medesimo oscuramente indicato; e se ne potranno precisare il nome, il cognome, la patria, l' epoca e lo stile, colla scorta di alcune opere conosciute.

Vengo ora ai pittori nominati in quest' articolo, che studiarono sul cartone di *Michel Angelo*. Di *Aristotile* o *Bastiano di S. Gallo* e di *Francesco Granacci*, si parlerà

nella nota seguente tra que' pittori, che chiamati furono da *Michel Angelo* per assisterlo ne' lavori della Cappella Sistina. *Ridolfo Corrodi* Fiorentino, detto *del Ghirlondajo* o *Grillandajo*, era figlio di *Domenico*, e nipote di *Dovide*, e di *Benedetto*, tutti pittori di gran merito. *Ridolfo* dallo zio *Davide* fu ammaestrato nella pittura, e quindi da altri portato tant' oltre, che fu amato e stimato da *Roffaello*, che gli lasciò perfino un suo quadro, perchè lo terminasse. Invitato però a Roma a lavorare con lui, si scusò dall' andarvi; lasciò alcune tavole, nelle quali molto si trova del raffaellesco; ma non fece nè grandi progressi, nè molte opere, perchè passata la giovinezza si dedicò alla mercatura. Ebbe tuttavia studio di pittura, e molti allievi o compagni, tra i quali *Michele di Ridolfo*, che da lui trasse il cognome, *Moriono do Pescia*, *Corlo Porrelli*, *Antonio del Cerojuolo*, *Mirobello da Solincorno*, che operò nei funerali di *Michelangelo*, dei quali si parlerà nella nota XI; *Perino del Vogo*, e *Toto del Nunziota*, che molto dipinse in Inghilterra.

Boccio Bondinelli, pure Fiorentino, nacque nel 1487. Vien detto grande disegnatore e scultore, ma pittore di poche cose, perchè presto rinunziò all' arte di colorire. *Cellini* nella sua vita si mostra spesso nimico suo, ed affetta di non pregiarlo. *Alonso Perrugetto*, Spagnuolo, è nominato tra gli scolari di *Michelongelo*. *Lonzi* lo nomina talvolta *Perrugese*, e più probabilmente era *Perruguete*. Morì a Toledo assai vecchio nel 1561.

Andrea Vonnucchi, dal mestiere paterno soprannomato *del Sorto*, se non mostrò grandi talenti per l' invenzione, fu, come dice il *Vosori*, più corretto nel disegno, che qualunque altro pittore Fiorentino; conobbe ottima-

mente l'effetto dell'ombra e dei lumi, e *lo sfuggir delle cose negli scuri*, dipinse con molta dolcezza, e riuscì a lavorare a fresco con perfetta unione, senza ritoccar molto a secco. Modesto, gentile, sensibile, egli impresse il suo carattere nelle sue opere. Il solo portico della Nunziata in Firenze è una galleria senza prezzo, che attesta il di lui valore nell'arte. Fu scolaro di *Gio. Barile* intagliatore in legno, ma non pittore, e di *Piero di Cosimo* coloritore, ma non disegnatore; eppure si formò da sè stesso sugli originali di *Masaccio*, e del *Ghirlandajo*, e sui cartoni del *Vinci* e del *Buonarroti*. Fu per qualche istante a Roma, ma presto ne partì, disperando di pareggiare le opere di *Raffaello*. Andò egli tuttavia migliorando il suo stile, e produsse opere grandiose, tra le quali la Madonna detta *del Sacco* è una delle più celebri. Dovea d'ordine di *Leon X*, come si accenna pure in qualche luogo di questa storia, Cap. XXII § XXXIV, ornar di pitture Poggio a Cajano, a competenza col *Franciabigio* ed il *Pontormo*; ma questi sgomentati ritiraronsi, e la sala non fu finita, se non molto dopo da *Alessandro Allori*. Questo insigne pittore sposò una donna spregievole, e visse in perpetui guai. Fino gli scolari non poteano durarvi; ebbe tuttavia seguaci il *Franciabigio* ed il *Pontormo* suddetti, certo *Jacone*, *Domenico Puligo*, *Domenico Conti*, *Pier Francesco* di *Jacopo* di *Sandro*, e *Nannoccio* ed *Andrea Sguazzella*. Morì *Andrea* del *Sarto* in età d'anni 42 nel 1530.

Marc' Antonio Francia Bigi, o *Franciabigio*, o *Francia* senza più, come altri scrivono, fu scolaro di *Mariotto Albertinelli*, che morì nel 1512; ma formossi egli pure sui migliori esemplari, e nel nudo, nella notomia,

nella prospettiva riuscì grandissimo. Conduceva ogni lavoro con moltissima diligenza; fu da principio alquanto minuto e secco, ma coll'amicizia, e cogli insegnamenti di *Andrea d.l Sarto*, migliorò ed ingrandì il suo metodo, e potè lavorare a fronte di tanto maestro, senza che quelle opere scapitassero per il vicino confronto. Nato nel 1483, morì nel 1524. *Jacopo da Carrucci* detto da *Pontormo*, fu pure amico e scolare di *Andrea*, ed ammirato anche da *Raffaello* e da *Michel Angiolo*. Dicesi che *Andrea* ne divenisse geloso, e da se lo allontanasse, il che lo rendette in seguito suo competitore. Tutto che seguace di quel grand'uomo, ebbe sempre una originalità che lo distinse, e se talvolta non riuscì nei suoi lavori, ciò fu solo per una certa naturale stravaganza, che lo indusse a cangiare talvolta di stile, ed a tentare diversi metodi. Morì nel 1559 di anni 65.

Di questi due artisti, come pure di *Andrea del Sarto*, vien pure fatta menzione dal sig. *Roscoe*. *Jacopo Sansovino* nominato in questo articolo sulla scorta del *Vasari*, è *Jacopo Tatta*, scolaro di *Andrea Contucci* da *San Savino*, e tanto il maestro, quanto lo scolaro portarono egualmente il nome di *Sansovino*. Questo fu quello che la statuaria e l'architettura esercitò con tanto onore a Venezia ad ornamento specialmente de' pubblici edifizj, e delle pubbliche piazze. Nella pittura, o almeno nel disegno esercitò qualche influenza, e molta istruzione avea su questa avuta in Firenze da *Andrea del Sarto*. Visse fino all'età d'anni 91, e morì nel 1570. Il *Rosso* nominato in questo luogo, Fiorentino esso pure, dipinse nel chiostro dell'Annunziata, e altrove, ed affettò uno

stile tutto nuovo, ricusando di seguir l'orme de' suoi paesani. Poche opere del medesimo si veggono, perchè passò il suo miglior tempo in Francia al servizio di *Francesco I*, principalmente a Fontainebleau, ove diresse le pitture, e gli stucchi, e dove nel 1541 da sè medesimo s'avvelenò. *Maturino* di Firenze, morto verso il 1528, disegnatore valentissimo, e compagno di *Polidoro* da Caravaggio, molto operò in Roma, ma con gran danno dell'arte que' lavori presso che tutti perirono, e fortunatamente ne rimangono alcune traccie nelle stampe di *Cherubino Alberti*, e di *Santi Bartoli*. Non è facile l'indicare qual fosse il *Lorenzetto*, del quale parla in questo luogo il *Vasari*, perchè due ne vissero nel secolo XIV, ed uno nel XVII. Potrebb'essere per avventura *Fiorenzo* di *Lorenzo* Perugino, di cui si hanno memorie dal 1472 al 1521, o piuttosto lo scultore valentissimo che lavorò al sepolcro di *Agostino Chigi*. Quanto al *Tribolo*, egli è questo scultore Fiorentino assai noto, nominato spesso dal *Vasari*, che lavorò con tutti gli artisti sopraccennati, e che spesso si rese osservabile per le sue piacevolezze, che passarono perfino nei Novellieri.

Resta per ultimo *Perino de Ceri*, o sia *Pierino Buonaccorsi* Fiorentino, più comunemente conosciuto sotto il nome di *Perino del Vaga*, che nacque col cominciare del secolo XVI, e morì nel 1547. Scolaro di *Ridolfo del Ghirlandajo*, ebbe parte nelle opere del Vaticano, lavorando stucchi e grotteschi con *Giovanni* da Udine, dipignendo i chiariscuri col *Polidoro*, e facendo storie sui disegni, e sull'esempio di *Raffaello*. Vien detto da alcuni il primo disegnatore della scuola Fiorentina dopo

Michel Angelo, ed il migliore fra quanti ajutarono *Raffaello*. Egli solo potè competere con *Giulio Romano*, e fece un tale impasto delle maniere della scuola Romana e Fiorentina, che le sue opere, che trovansi principalmente a Roma, a Tivoli, a Lucca ed a Genova, ne riuscirono ammirabili. Tutti que' nomi entrano necessariamente nella storia pittorica de' tempi di *Leon X*.

VII.

Alla pag. 45. alla fine del §. *XIV. Cap. XXII.*

Gioverà in questo luogo dare qualche notizia degli illustri coadjutori, che *Michel Angelo* prescelse nei lavori della Sistina. *Francesco Granacci* vien qualificato dal *Vasari* come uomo eccellentissimo nell'arte, che stato era dapprima con *Michel Angelo* medesimo presso *Domenico Ghirlandajo*, e nel giardino di S. Marco; che molto studiato avea sopra il suo cartone, e dilatata con quello la sua maniera, e gran parte del merito derivava dall'amicizia avuta fino da'primi anni col *Buonarroti*. Potea dunque dirsi in qualche modo suo discepolo, ed infatti dopo la sua morte si applicò a compiere alcuna di lui opera, e lavorando da se a tempera, fece alcune sacre famiglie, ed altri quadri, che passano per opere del Capo scuola, essendo tutte *Michelangiolesche*.

Giuliano Bugiardini, Fiorentino esso pure, detto *Giulio*, da alcuni, vien reputato debole nell'inventare, e nel comporre, ma eccellente nel copiare, e nel colorire; imitatore del *Vinci*, quasi al par de'*Luini*, e de'Milanesi

più conosciuti, di che fa fede un S. Giovanni nella sagrestia di S. Stefano in Firenze. Egli morì di anni 75 nel 1556. Poco si sa di *Jacopo di Sandro* figlio di *Sandro Botticelli*, *Filippi*, o *Filipepi* Fiorentino, e la maggiore di lui gloria è quella di avere assistito *Michel Angielo* in quella grand' opera.

Jacopo Fiorentino, detto l'*Indaco*, non ha pure gran fama; si sa tuttavia, che prima di essere in Roma con *Michel Angelo* aveva dipinto in quella città col *Pinturicchio*. Vien egli detto il maggiore, perchè aveva un minore fratello detto *Francesco*, noto per alcune pitture fatte in Montepulciano. *Agnolo* di *Donnino* vien detto dal *Vasari* grande amico del *Rosselli*, forse di *Cosimo* Fiorentino, che vivea nel 1496 secondo il *Bottari*, e che fece alcune belle opere in Firenze. Dicesi ancora, che egli fosse maestro del *Porta*.

Finalmente di *Bastiano* da S. Gallo, detto *Aristotele* pure Fiorentino, si sa, che egli stette con *Pietro Perugino*, ma poco vi stette, perchè partì disgustato dalla secchezza del suo stile; che molto attese alla prospettiva, nipote essendo di *Giuliano*, e di *Antonio*, e fratello di altro *Antonio* tutti celebri architetti; che copiò alcune cose di *Michel Angelo*, e di *Raffaello*, ambedue suoi amici; che valente nella prospettiva condusse i grandi apparati de' funerali, e delle feste in Firenze, e quelle tra l'altre, che si celebrarono nel 1513 per la creazione di *Leon X*, e quelle pure che gli si apparecchiarono nella sua venuta à Firenze nel 1515, e che morì di anni 70 nel 1551.

Lanzi dice, che Michel Angiolo nuovo nel lavorare a fresco chiamò presso di se questi frescanti perchè lo

ajutassero, o più veramente perchè lo ammaestrassero; che appreso quanto voleva, sbancellò ciò, che essi avean fatto, e solo si accinse all'opera: che fatta la metà del lavoro, lo scoprì al pubblico per poco tempo, e quindi si applicò all'altra metà, e minacciato dal Papa, perchè si desse più fretta, il molto che gli rimaneva solo compiè in otto mesi, macinando persino i colori da sè medesimo; e che allora fece i Profeti e le Sibille, che il nostro *Lomazzo*, sebbene di altra scuola, giudicò *la miglior cosa, che si trovasse in tutto il mondo*. Tra i profeti dal *Vasari* si loda principalmente l'Isaia, siccome » figura, » che tutta bene studiata può insegnare largamente tutti » i precetti del buon pittore. » Tra le storie della volta quelle si lodano principalmente della Creazione del Mondo, del diluvio, e di Giuditta. Tutto, » dice il » *Lanzi*, è varietà, e bizzarria in que'vestiti, in quegli » scorti, in quegli atti, tutto è novità in quelle com- » posizioni, e in quel disegno. » Si stenta a credere, soggiugne egli poco dopo, » che un uomo non esercitato » in pittura, quasi nel suo primo lavoro avanzasse di » tanto i migliori antichi, e aprisse così altra strada ai » moderni. »

Non finiremo di parlare dei lavori fatti da *Michel Angelo* nella Cappella Sistina senza far parola delle stravaganze, che si sono inserite ne'dizionarj storici più accreditati, che tanto più debbono sorprendere, quantochè quel sublime artista ebbe per buona sorte due storici contemporanei, il *Vasari*, ed *Ascanio Condivi* di Ripatransone, il secondo dei quali pubblicò la sua vita dieci anni prima ch'egli morisse, e questa fu se non tradotta letteralmente, stampata pressochè tutta in Francese dall'Ab.

Hauchecorne nel 1783. Il sig. *Roscoe* ha rappresentato nel suo vero lume il carattere impetuoso di *Giulio II*, e l'umore talvolta indocile, e capriccioso dell'Artista. Ma i lessicisti Francesi si compiacciono di dipingere il Papa in atto di turbare ad ogni istante il pittore ne'suoi lavori; s'immaginano, che questo minacciato dal Papa, che lo avrebbe fatto gettare dal ponte, se presto non dava fine all'opera, la terminasse alla meglio, e trascurasse di colorire, e di arricchir d'oro le sue figure, cosa che *Michelangiolo* non avrebbe fatto giammai; che il Papa vedendole si dolesse (mentre all'opposto se ne mostrò contentissimo) e domandasse al pittore, perchè fatte le avesse così povere, al che *Michelangelo* rispondesse con fierezza: » I Cristiani ch'io ho rappresentato, non portavano nè oro nè pomposi abbigliamenti; essi erano veri Cristiani, che dispregiavano le ricchezze. » Per verità *Michelangiolo* non avea allora dipinto alcun Cristiano, ma solo Patriarchi, Profeti, Sibille e Re, e principi dell'oriente, che egli avrebbe potuto senza scrupolo ammantar d'oro, e di porpora, nè *Giulio II* era per avventura fatto per tollerare una tale risposta. Soggiungono quegli scrittori, che il Papa a vicenda accarezzava e maltrattava l'artista; non mostrano neppure di essere informati, che questi fuggisse a Firenze, il che avvenne solo perchè gli erano ritardate le provvigioni per il monumento, molto prima ch'egli fosse chiamato a dipingere nella Sistina; e confondendo stranamente le epoche, narrano, che mentre egli lavorava nella cappella, chiese licenza al Papa di portarsi a Firenze; che questo non solo rigettò la domanda, ma montò in tanta collera, che lo percosse col bastone; (probabilmente

scambiarono in questo luogo *Michelangelo* col buon Vescovo, che lo presentò in Bologna a *Giulio II* in vece del Card. *Soderini*; vedi §. XII) che il Papa quindi pentito gli mandò 500 scudi d'oro, e gli fece far molte scuse; (equivoco, nato forse da ciò che accadde nel suo viaggio da Firenze a Carrara sotto *Leon X*) e che l'artista vedendo, che l'umore violento del Papa tornava in di lui vantaggio, non fece in appresso, che ridersene, e trarne guadagno. Questo racconto, che snatura affatto il carattere di *Michelangelo*, e che formerebbe un contrasto colla di lui risoluzione, e colla di lui fermezza disinteressata, colla quale ricusò con disprezzo il danaro speditogli troppo tardi dall'inviato del Papa, mentre trovavasi a Carrara per la riffabricazione della Chiesa di S. Lorenzo in Firenze; trovasi anche in contraddizione con quello, che i Lessicisti medesimi dicono del disinteresse, e della liberalità di *Michelangelo*, che mai non volle ricever danaro per la fabbrica della Chiesa di S. Pietro, e più si affaticò per la gloria, e per far piacere agli amici, che per amor di guadagno. Poco importa, che que' rapsodisti riempiano di favole, e di menzogne le loro collezioni; ma sembrami pure che degno sia di un Italiano il mostrare l'insussistenza di que'racconti, che tendono a denigrare, o alterare il carattere de' più grand'uomini, ed in particolare de'sommi artisti che l'Italia ha prodotti.

Giacchè il sig. *Roscoe* accenna sulla fine dell'articolo anche la famosa pittura del Giudizio universale, diremo pure alcuna cosa di quest'opera maravigliosa, che però non fu fatta se non nel Pontificato di *Paolo III*. In quelli di *Leone*, di *Adriano*, e di *Clemente*, sembra che

Michel Angiolo non si applicasse se non ad opere di scultura, e di architettura, se si eccettui il quadro della risurrezione di *Lazaro* fatto sui di lui disegni, del quale si farà menzione nel §. XXVII. *Clemente VII* voleva, che egli rappresentasse nella Sistina altre due grandi storie, la caduta degli Angioli sopra la porta, e il Giudizio universale sopra l' altare. Questo soggetto, per quanto appare, era il prediletto di *Michel Angiolo*, e privatamente avea fatto per questo alcuni studj. *Paolo III*, che il seppe, andò egli stesso a casa di *Michel Angiolo* con dieci porporati, onore unico nei fasti dell' arte, siccome dice il *Lanzi*, a richiederlo, e quasi a pregarlo, perchè mettesse mano all' opera. Questo egli ottenne, ma non ottenne già, che la pittura si facesse a olio, come fra *Sebastiano del Piombo* avea suggerito; dicendo *Michel Angiolo*, che il colorire a olio era arte da donna, e da persone agiate, ed infingarde. Finì *Michel Angelo* l' opera in otto anni, e la scoprì nel 1541. » Popolò, dice il *Lanzi*, » quel luogo; vi dispose innumerabili figure deste al » suono dell' estrema tromba: schiere di buoni, e di » rei Angioli, di uomini eletti, e di riprovati; altri » sorgono dalla tomba, altri stanno, altri volano al » premio, altri son tratti al supplicio. »

Quest' opera è stata altamente lodata, ed al tempo stesso censurata da alcuni con acrimonia. Il tema però sembrava fatto per il di lui ingegno; il giorno dell' ira di Dio conveniva ad un artefice per temperamento, e per maniere terribile. Vedendo occupata da *Raffaello* ogni altra lode, volle solo trionfare nella forza dell' espressione, ed il *Vasari* fa le sue difese, dicendo che intese

tutto » al principale dell'arte, che è il corpo umano, lasciò da parte le vaghezze de' colori, i capricci, » le nuove fantasie, » e perciò » nè paesi vi sono, » nè alberi, nè casamenti, nè anche certe varietà, e » vaghezze dell'arte vi si veggono, perchè non vi attese » mai, come quegli che forse non voleva abbassare il » suo grande ingegno a simili cose. » *Lanzi* opina, che forte vedendosi nel nudo, e nel carattere terribile, battesse quella via senza cercarne altra, e non tenesse modo, nè freno in questa carriera.

Paolo IV non amava quelle nudità, e quasi con inaudita barbarie fu per far coprire di bianco tutta quell'opera inarrivabile; e con gran pena si accontentò, che la smodata licenza fosse corretta con alcuni velami, che in diversi luoghi appose alle figure *Daniele da Volterra*, detto quindi facetamente in Roma il *brachettone*. Si è anche censurato il Giudizio per avervi l'artista introdotto sacro, e profano, gli Angioli dell'Apocalisse, ed il Nocchiero di Acheronte, Cristo Giudice, e Minosse che a ciascun dannato assegna il suo cerchio. A Minosse diede la testa di un maestro cerimoniere, che quella storia avea detta pittura da stufa, anzichè da Chiesa. È ridicolo l'errore dello *Scannelli*, che nel suo *Microcosmo* riprende l'uniformità delle sagome, e de' muscoli nella età diverse, e cita come autore di tale giudizio *Leonardo da Vinci*, morto ventidue anni prima, che il Giudizio si facesse. Un altro disse, che se *Michel Angiolo* avesse veduto *Raffaello*, avrebbe meglio rappresentato gli spettatori che stanno dintorno a Cristo. Ma come non avrebb' egli *Michel Angiolo* vedute le pitture di *Raffaello*, che morto era pure già da più di vent'anni

quand'egli pose fine a quell' opera? L'*Albani* però invece di stabilire, come tant' altri, tre principi della pittura, *Raffaello*, *Correggio*, e *Tiziano*, quattro ne fece aggingnendoci *Michel Angiolo*, ed a lui parve, che *nella forma, e grandezza, quest' ultimo fosse ito innanzi agli altri.*

A coloro, che accusano *Michel Angiolo* di non aver conosciuto nè bellezza, nè grazia, si oppone l'Eva della Sistina, che con atto il più leggiadro, e con forme elegantissime uscendo alla luce si volge al suo autore. A coloro, che lo pretendono non molto artificioso, e tenero nel chiaro scuro, si oppone la forza, ed il rilievo delle sue pitture Vaticane, ed il confronto della sala Farnesiana, nel quale si vede, quanto rimanessero indietro i *Caracci* stessi. A coloro finalmente, che men vantaggiosamente parlano del colorito di *Michel Angiolo*, si risponde, che il colorir suo nella cappella è sempre di una forza adattata al disegno, e che troppo ha nociuto alle di lui opere il tempo, perchè se ne possa ora giudicare esattamente.

Giacchè abbiamo parlato de' Romanzi Francesi, e di alcuni anacronismi, ne' quali sono caduti anche gli Italiani, ne riferiremo uno più d'ogni altro ridicolo, che si trova nel *Nuovo dizionario storico* più volte citato. Tre Papi aveano regnato dopo *Leon X*, prima che *Michel Angelo* cominciasse la grand' opera del Giudizio universale. Eppure chi 'l crederebbe? In quel Dizionario si racconta il prezioso aneddoto, che *Leon X* un giorno fece di tutto per impegnarlo a togliere da una figura de' dannati la testa, i di cui lineamenti rassomigliavano perfettamente ad un Cardinale, del quale l' artista avea

volnto vendicarsi; ma che *Michel Angiolo* ricusò ostinatamente di compiacere il Papa dicendogli: *In inferno nulla redemptio.*

VIII.

Alla pag. 51 *alla fine del* § *XVI. Cap. XXII*

L'epeca, in cui *Raffoello* giunse in Roma, è ancora soggetta a quistione. I più credono sull'appoggio di una lettera riferita dal *Malvosia*, ch'egli fosse già in Roma nel settembre di qnell'anno; ma altri credono di poter provare, che in Roma non giugnesse se non nel 1510.

Raffaello in Roma, oltre il suo valore nell'arte, mostrò ancora di essere dotato di alto sapere. *Celio Calcagnini*, del quale si è lungamente parlato nel Vol. X di quest'opera, scrivendo a *Giacomo Zieglero*, dice, che *Roffaello* non solo proponeva i precetti di *Vitruvio*, ma ancora li difendea, gli accusava, o li rischiarava con evidenti ragioni, e con moltissima dolcezza; e soggiugne, che tale ammirazione eccitò col suo sapere nel pontefice *Leone X*, che lo riguardò quale uomo spedito dal cielo per richiamare all'antico suo splendore la città eterna. Osserva il *Lanzi*, che non debbono far torto alla sua dottrina, le lettere scritte in dialetto patrio, piene di errori di lingua, perchè scritte familiarmente ad uno zio nella lingua del volgo; che la perizia nell'architettura suppone scienza bastevole di latinità, e di geometria, e che si sa ancora, che *Roffaello* coltivò altri studj, l'anatomia, la storia, la poesia.

Al suo giugnere in Roma, egli si applicò più di tutto

allo studio de' Greci esemplari; osservò le antiche sculture, e ne trasse i contorni, le pieghe, i movimenti, e lo spirito, e i principj direttivi di tutta l'arte. Nota anche il *Lanzi*, ciò che accennato viene dal sig. *Roscoe*, che egli tenea a sue spese disegnatori di cose antiche, a Pozzuoli, per tutta Italia, e fino in Grecia. Contrasse amicizia co' migliori letterati del suo tempo, il *Bembo*, il *Castiglione*, il *Bibbiena*, che *Lanzi* non ha nominato in questo luogo, e che volle perfino imparentarsi col pittore, il *Giovio*, il *Navagero*, l'*Ariosto*, l'*Aretino*, il *Fulvio*, il *Calcagnini*; e da molti di questi trasse forse notizie per la condotta delle sue opere.

La prima camera, che fu data a *Raffaello* a dipignere, fu quella detta della segnatura, che per la teologia, la filosofia, la poesia, e la giurisprudenza ritratte nella volta, fu denominata camera delle scienze. Nell' imbasamento veggonsi pure storie allusive ai soggetti, che il sig. *Roscoe* ha acconciamente descritti nei paragrafi XV, e XVI; ma queste minori opere, e le Cariatidi, e i Telamoni monocromati, o dipinti a chiaro-scuro, disegnati tutti da *Raffaello*, diconsi eseguiti da *Polidoro da Caravaggio*. In tal caso dovrebbero giudicarsi fatti in epoca posteriore, giacchè *Polidoro* in tempo di que' primi lavori non era forse impiegato che a macinare, e a stemperare i colori, senza che alcuno si avvisasse allora di supporre, che egli sarebbe divenuto un celebre dipintore.

Credono alcuni, che nella teologia *Raffaello* imitasse il *Petrarca*, che in una specie di visione avea insieme riuniti uomini di una stessa condizione, sebbene di età diverse. Questa pittura sente più dell' antico, che tutte

le altre opere del pennello medesimo; i nimbi, o le aureole dei Santi, ed altri fregi sono in oro; la composizione è più simmetrica, più minuta, e men libera che altrove; ma la esecuzione diligente, e mirabile; e si è osservato da alcuni, che *Raffaello* cominciò quell'opera da man destra, e arrivato al lato sinistro era già pittore più grande. Io temo, che il *Lanzi* si inganni, supponendo quest'opera fatta verso il 1508, giacchè se *Raffaello* andò a Roma in quell'anno, non vi giunse prima del settembre, giacchè nel luglio era ancora in Firenze, e quell'opera, che fu la prima in Roma fatta da quell'artista, ed esegnita con maggiore diligenza, e quasi direbbesi con maggiore stento, e fatica; non potè essere compiuta se non alcuni anni dopo. *Giulio II* fu tanto soddisfatto di quell'opera, che fece atterrare quanto aveano da prima dipinto *Bramantino* (forse *Bartolomeo Suardi*), *Piero della Francesca*, il *Signorelli*, l'*Abate di Arezza*, ed il *Sodoma*, del quale ultimo rimasero solo gli ornamenti.

Del *Bramantino*, o piuttosto dei *Bramantini*, si è parlato nell'antecedente nota II. *Piero della Francesca* nativo di Borgo s. Sepolcro, detto ancora *Piera Borghese*, era più antico, giacchè morì di anni 86 circa il 1484. Si reputa a grande onore di quel pittore, che alcuni grand'uomini formaronsi alla sua scuola. *Luca Signorelli* da Cortona, nato il 1440 visse fino al 1521, e di questo conosconsi ancora alcune opere pregiate. L'*Abate d'Arezza* era *Bartalomeo della Gatta*, che divenne Abate di S. Clemente in quella città, pittore, e miniatore distinto. Quanto al *Sodoma* era questi il soprannome del Cavaliere *Giovanni Antonia Razzi* di *Vercelli*, che morì

d'anni 75 in circa nel 1554. Tra tutte le opere di quei pittori, sembra, che più pregiati fossero alcuni ritratti dipinti dal *Bramantino* Milanese, perchè di questi fu sollecito il *Giovio*, che nell'universale eccidio di quelle pitture si conservassero almeno le copie.

Tornando alle opere di *Raffaello* in quella camera, osserva il *Lanzi*, che dall'anno 1509 in avanti non più si trovano traccie di maniera antica, e che *Raffaello* avea già ingrandito, ed andava perfezionando il suo stile. Anche nella filosofia trova che egli seguì il *Petrarca* nel terzo capitolo della Fama. Sembra sdegnarsi il *Lanzi*, perchè a questo quadro si dia il nome di *Scuola di Atene*, che tanto, dic'egli, converrebbe alla prima storia il nome di quadro *della Messa*. Si loda l'avvisamento di *Raffaello* di aver diviso in due la giurisprudenza, e di aver posto in un lato le leggi civili, nell'altro le canoniche, ossia le decretali. Nella poesia tutto si ammira, ma singolarmente sorprende la testa di *Omero* fra *Virgilio*, e *Dante*, che quella sembra di un uomo invaso da uno spirito superiore, e mosso a parlare, e vaticinare insieme.

Poichè si è dal sig. *Roscoe* nel paragrafo XVI fatta menzione di *Federigo Zuccaro*, noteremo, che questo fu fratello di *Taddeo Zuccaro*, o *Zuccari*, altro celebre pittore, nato in S. Angelo in Vado nel 1529, e morto nel 1566. Di *Federigo* si sa, che operava già come pittore di anni 18 nel 1560, e morì nel 1609; scolare del fratello lo seguitò nel gusto, ma non nel disegno, ed i maestri dell'arte lo trovano più manierato, più capriccioso nell'ornare, e più affollato nel comporre; ebbe la sorte di compiere molte opere lasciate dal

fratello imperfette; dipinse la gran cupola della metropolitana di Firenze, della qual' opera non s' ammirò che la vastità; dipinse in Roma la cappella Paolina, una tavola in S. Lorenzo in Damaso, ed altra al Gesù, che è forse quella, di cui parla il sig. *Roscoe*, sebbene dicasi il quadro *degli Angioli*, e non *dell' Annunziata*, come egli lo crede. Creato cavaliere, fece lunghi viaggi in Fiandra, in Olanda, in Inghilterra, ed in Ispagna, e dipinse in Madrid, in Venezia, in Torino, in Milano, in Rimino, in Loreto, in Foligno, ed altrove, e forse troppo per la sua gloria. Stampò in Torino un libro intitolato *Idea de' pittori, scultori ed architetti*, ed alcuni opuscoli in Bologna relativi a' suoi viaggi; fece postille alle Vite del *Vasari*, e scrisse la vita di suo fratello. Il sig. *Roscoe* avrebbe potuto far di meno di allegare la opra presa da un artista tanto inferiore per evitare un errore, nel quale forse non cadde mai *Raffaello*. Ma lo scrittore Inglese, gran dilettante di stampe, avea sotto gli occhi l' incisione di *Sadeler*, e quindi fece particolar menzione di un quadro, che forse non la meritava.

Quanto agli imbasamenti, ed agli altri accessorj, ed ornamenti della camera dipinti a chiaro scuro, il signor *Roscoe* gli attribuisce con maggiore verisimiglianza a *Fra Giovanni* da Verona, laico Olivetano, che morì nel 1537 di anni 68, e per conseguenza trovavasi nel 1511 nel fiore dell' età sua; mentre *Polidoro da Caravaggio* non era allora che un ragazzo. *Fra Giovanni* dipinse in par ia nella sagrestia del suo ordine, dipinse in varie città d' Italia; e si sa, che in Roma fu impiegato al servigio di *Giulio II*.

IX.

Alla pag. 58 *al fine del* § *XVIII. Cap. XXII.*

Anche il *Lanzi* ha trattato la quistione discussa nei paragrafi XVII, e XVIII dal sig. *Roscoe*, ed ha pure trattato delle contraddizioni, che nascono nel racconto di *Vasari*. Osserva opportunamente, che *Michel Angiolo* vivente ebbe due storiografi suoi scolari, che *Raffaello* non n' ebbe alcuno, e che egli era già morto, quando il *Vasari*, ed il *Condivi* pubblicarono i loro scritti. Osserva, che quando il *Buonarroti* fuggì a Firenze, *Raffaello* non era in Roma, nè vi andò se non dopo due anni almeno, laonde non potea di furto vedere le pitture della Sistina; che dal 1508 fino al 1511, in cui pare, che *Michel Angiolo* scoprisse la prima metà della sua volta, *Raffaello* aveva già ingrandito la sua maniera, e migliorato il suo stile: che finalmente il grande non istà nella membratura muscolosa, o nelle fiere attitudini, che proprie erano di *Michel Angiolo*, ma bensì nella scelta delle grandi parti, trascurando le mediocri, e le piccole, e nell' arte di destare colla invenzione idee elevate, nel qual genere *Raffaello* aveva già dato prove nella così detta *Scuola d' Atene*. *Raffaello* può avere acquistato sugli esempj di *Michel Angiolo* certa maggiore arditezza di disegno; può averlo talvolta imitato nel carattere forte col rendere quella maniera più bella e più maestosa, come dice il *Crespi* nelle *lettere pittoriche*; ma si potrebbe pur dire, come opina il *Lanzi*, che » chi vuol vedere, ciò che manca alle sibille di *Michel*

» *Angiolo* osservi quelle di *Raffaello*; miri l'Isaia di *Raf-*
» *faello*, chi vuol conoscere, ciò che manchi ai profeti
» di *Michel Angiolo.* »

A me pare, che di tutte le quistioni mosse intorno a diversi punti della storia dell'arte, questa sia la meno importante per non dire affatto superflua, ed inutile; perchè se anche *Raffaello* avesse, come dice il *Vasari*; *compresi i modi di Michel Angiolo*, e avesse quindi dato alle sue figure una certa grandezza, e maestà, che per lo avanti non avea ad esse data, questo non scemerebbe punto la gloria di *Raffaello*, nè il merito delle sue opere; come non scema punto la gloria di *Michel Angiolo* l'osservare le di lui forme ingentilite, e rendute forse più armoniose da *Raffaello.*

X.

Alla pag. 60 alla fine del § XIX. Cap. XXII.

Il miracolo di *Bolsena*, e l'*Eliodoro*, furono opere eseguite da *Raffaello* vivente ancora *Giulio II*, e sembra, che l'*Eliodoro* sia l'ultima fatta sotto quel Papa. Per questo quadro, e per gli altri di quelle camere dice *Mengs*, » *Raffaello* aggiunse alla pittura, quanto » aumento potea ricevere dopo *Michel Angiolo* ». *Raffaello* condusse la storia di *Eliodoro* nel corso del 1512, in tempo che il *Buonarroti* compiea la seconda metà della cappella Sistina, nella quale il Papa potè celebrare nella solennità del natale di quell'anno medesimo.

XI.

Alla pag. 62 alla fine del § XX. Cap. XXII.

Il sig. *Roscoe* osserva con ragione, che i talenti di *Michel Angiolo* non furono di molto debitori alla protezione di *Leone X*, e che l' intervallo del di lui pontificato forma forse, come già si disse, la parte meno attiva della vita di quel sommo artista. Infatti fuori delle due cappelle niuna pittura del *Buonarroti* si vede in pubblico; e forse sono dei di lui scolari, o sono di tutt' altra maniera le opere, che nelle gallerie si annunziano per sue. Fece in Firenze una Leda bellissima, che il *Vasàri* dice *quadro grande, dipinto a tempera col fato*, per *Alfonso* duca di Ferrara; ma il pittore offeso da un cortigiano del Principe, non volle più darla al medesimo, e ne fece dono a certo *Antonio Mini* suo scolare, che la vendette in Francia, dove fu abbruciata forse per bacchettoneria in tempo di *Luigi XIII. Mariette* pretendea di averla veduta sebbene guasta, e dicea, che *Michel Angiolo* in quell' opera si era *accostato al tuono di Tiziano*; ma forse *Mariette* non vide, che una copia fatta da qualche pittore a olio. Fece pure *Michel Angiolo* una Madonna col Bambino ritto sopra un sasso presso la culla, di grandezza naturale, che passò nella cattedrale di Burgos; fece altresì un tondo di una Sacra Famiglia, che sta nella galleria di Firenze, e questa è pure a tempera. Si citano molti Crocifissi, alcune Pietà, il sonno di Gesù bambino, la orazione all' Orto; ma sebbene presentino spesso il disegno di

Michel Angelo, sembrano opere ripetute da altri pennelli, giacchè si veggono d'ordinario troppo finite in un modo, che egli forse non praticò giammai.

I suoi crocefissi, che sono i più frequenti, sono talvolta soli, talvolta colla Madonna, e S. Giovanni, talvolta con due Angioli, che ne raccolgono il sangue, e talvolta ancora con tutte queste figure riunite. È una pura favola, che *Michel Angelo* » ponesse in croce un » uomo, e ve lo lasciasse morire per esprimere al vivo » l'immagine del Salvatore Crocefisso »; come racconta il *Dati* nelle postille alla vita di *Angelo Parrasio* Senese, che fioriva verso il 1450; e forse pure è favola nel racconto che si fa di *Parrasio*, nè ora si ripete più se non dagli imperiti, o dagli impostori.

Poichè più non si parla in questa storia di *Michel Angiolo*, o almeno più egli non si nomina se non per il Quadro della Risurrezione di *Lazaro*, dipinto da *Sebastiano dal Piombo* sul di lui disegno, accennerémo qui brevemente ad oggetto di illustrare la storia pittorica del secolo di *Leone X*, che egli ebbe scolari *Pietro Urbano* Pistojese, intollerante della fatica, benchè ingegnoso; *Antonio Mini*, ed *Ascanio Condivi*, dei quali il secondo scrisse la vita di *Michel Angiolo*, nè alcun quadro si conosce di que' due; forse un *Filippi* Ferrarese, ignoto al *Vasari*, un *Marco da Pino*, nominato da *Lomazzi*, ed un *Castelli* Bergamasco, nominato dal *Palomino*; *Gaspare Bacerra*, pittor celebre in Ispagna, *Alonzo Berrugese*, e *Matteo Perez d'Alessio*, pure Spagnuoli. Esecutori de' disegni del *Buonarroti* furono *Fra Sebastiano dal Piombo*, del quale si parlerà in appresso; *Marcello Venusti* Mantovano, *Battista Franco*, *Giu-*

lio Clovio, che alcuni disegni di *Michel Angiolo* eseguì anche in miniatura; il *Pontormo*; *Francesco Salviati*; il *Bugiardini*; e il *Sabattini*. Il penultimo di questi dipinse anche il ritratto del *Buonarroti*; altro ne fece *Jacopo del Conte*, ed il *Ricciarelli* gettollo in bronzo. Finalmente imitatori del *Buonarroti* furono *Francesco Granacci*, del quale già altrove si è parlato, ed il *Ricciarelli* suddetto, nominato comunemente *Daniele da Volterra*.

Gioverà per la gloria dell' arte far pure alcun cenno degli onori grandissimi, che al *Buonarroti* furono renduti dopo la di lui morte avvenuta nel 1563. Si narra, che essendo egli morto in Roma, *Cosmo de' Medici* facesse rapire di notte il suo corpo per trasportarlo a Firenze. Egli è certo, che a Firenze letterati, ed artisti, tutti a gara concorsero a rendere solenni, e maestosi i di lui funerali. L' Accademia di pittura fece degli statuti per onorare la di lui memoria; negli emblemi posti alla di lui tomba si rappresentarono le epoche più interessanti della sua vita; gli artisti accorsero da ogni parte dell'Italia a que' funerali; *Varchi* pronunziò l' orazione funebre; *Leonardo Salviati* scrisse pure un discorso in sua lode; e queste produzioni furono stampate con un gran numero di iscrizioni, e di poesie. Il gran Duca somministrò i marmi, e si eresse a *Michel Angelo* un grandioso monumento.

XII.

Alla pag. 67 alla fine del § XXII. Capo XXII.

Tutte le opere, che fatte furono nelle camere del Vaticano da *Raffaello* dopo il Miracolo di *Bolsena*, e l'*Eliodoro*, furono tutte condotte a' tempi di *Leone*. Così il S. Pietro liberato dal carcere, la Storia di *Attila*, l'Incendio di Borgo, scena maravigliosa, che il sig. *Roscoe* ha appena menzionata, e nella quale, dice il *Lanzi*, l'orrore dell'incendio è portato dove può giugnere; la coronazione di *Carlo Magno*, nel di cui sembiante è dipinto *Francesco I* Re di Francia; il giuramento del Papa, col quale si spurga dalle calunnie appostegli, ecc. Non vi è storia in quelle camere, nella quale *Raffaello* fatto non abbia ritratti artificiosissimi. Si riferisce a quell'epoca un ritratto, che egli fece di *Leone X*, del quale si racconta nelle *lettere pittoriche* T. V. p. 131, che tanto era somigliante; che il Cardinal datario di quel tempo gli si appressò, presentando alcune bolle, e la penna, e il calamajo, perchè le sottoscrivesse. Convien credere, che quel ritratto siasi perduto, giacchè alcuno di quelli, che esistono di mano di *Raffaello*, e neppure quello, di cui conserva la copia il sig. *Roscoe*, come viene narrato nella prefazione del Tom. VIII, non sono di grandezza naturale, circostanza troppo necessaria per potere ammettere l'illusione.

Nove anni, per quanto sembra, *Raffaello* impiegò nelle tre camere, e ne' tre seguenti attese alle loggie, e ad abbellire il palazzo pontificio in altre guise. Le sei

storie, che riguardano *Leone X* sotto diverse allegorie, furono terminate nel 1517.

XIII.

Alla pag. 70 alla fine del § XXIII. Cap. XXII.

La Galatea nella loggia di *Agostino Chigi* dipinse *Raffaello* di sua mano; le Nozze di Psiche, ed il convito degli Dei dipinse coll' ajuto degli scolari. Queste pitture assai degradate, furono con molta diligenza riattrate dal *Maratta*, il di cui metodo fu anche particolarmente descritto dal *Bellori*.

A quest' epoca si attribuiscono i quadri di *Raffaello* più famosi; quello delle Contesse a Foligno, nel quale introdusse un cameriere del Papa, siccome dice il *Lanzi*, *vivo piuttosto che ritratto dal vivo*; la tavola della Santa Cecilia di Bologna; l' andata di Gesù Cristo al Calvario, detta *la pittura dello spasimo*, per Palermo, che passò poi a Madrid, sebben guasta da varj ritocchi; il S. Michele fatto pel Re di Francia, e molt' altri lavori per Napoli, per Piacenza, e per altri luoghi. Si osserva, che egli dipinse per ordinario soggetti sacri, ed in particolare molte sacre famiglie.

XIV.

Alla pag. 74 alla fine del § XXIV del Capo XXII.

Poichè si è parlato in questo paragrafo della scuola Romana, gioverà accennare brevemente i nomi se non altro delle scuole, che fiorirono in Italia, che tanto dot-

tamente sono state illustrate dal *Lanzi*. Egli prima di tutto nomina la scuola Fiorentina, e la distingue in cinque epoche; nella prima colloca gli antichi pittori Toscani fino a *Cimabue*, e a *Giotto*, e quelli pure che vissero dopo *Giotto* sinò al cadere del secolo XV; nella seconda, che è la più florida, colloca il *Vinci*, il *Buonarroti*, ed altri eccellenti artefici di quella età; nella terza gli imitatori di *Michel Agnolo*; nella quarta il *Cigoli*, ed i suoi compagni, che tornarono la pittura in miglior grado; nella quinta finalmente i Cortoneschi, che il metodo adottarono di *Pietro Berrettini* da Cortona. Tre sole epoche conta la scuola Senese, 1.° gli antichi; 2.° gli autori esteri venuti in Siena, che vi portarono lo stile moderno; 3.° il ristoramento dell' arte decaduta proccurato per opera del *Salimbeni*, e de' suoi figlj.

Nella scuola Romana cinque epoche pure distinguonsi; la 1. degli antichi; la 2. di *Raffaello*, e della sua scuola; la 3. del decadimento dell' arte, che dopo le pubbliche sciagure si va ammanierando; la 4. del ritorno del buon gusto, ricondotto dal *Barocci*, e da altri, parte dello stato, parte esteri; la 5. dei Cortoneschi, cattivi imitatori di *Pietro*, che pregiudicano alla pittura, mentre il *Maratta*, ed altri la sostengono. Quattro epoche conta la scuola Napolitana; 1. gli antichi; 2. il moderno stile derivato dalla scuola di *Raffaello*, e da quella di *Michel Angiolo*; 3. i lavori primeggianti del *Corenzio*, del *Ribera*, del *Caracciolo*, e la competenza loro, o la loro gara con alcuni forastieri; 4. il *Giordano*, il *Solimene*, e i loro allievi.

Segue la scuola Veneziana. Dopo la prima epoca de-

gli antichi compajono nella seconda *Giorgione*, *Tiziano*, il *Tintoretto*, *Jacopo* da Bassano, e *Paolo Veronese*; nella terza i manieristi del secolo XVII guastano la pittura Veneta, e nella quarta s' introducono in Venezia stili esteri, e nuovi.

Tra le Scuole Lombarde, la Mantovana conta tre epoche, cioè 1. il *Mantegna*, ed i suoi successori; 2. *Giulio Romano*, e la sua scuola; 3. la decadenza di questa, e la fondazione fattasi di un' accademia per avvivarla. Tre pure ne conta la scuola Modanese; 1. gli antichi; 2. gli imitatori di *Raffaello*, e del *Correggio*, che si mostrarono nel secolo XVI; 3. i Modenesi del XVII, imitatori per lo più de' Bolognesi. Nella 1. epoca della scuola di Parma veggonsi gli antichi; nella 2. risplendeno di viva luce il *Correggio*, ed i successori della sua Scuola; nella 3. distinguonsi ancora i Parmegiani allievi de' *Caracci*, e di altri esteri fino alla fondazione dell' accademia. La scuola Cremonese dividesi in quattro epoche, nella 1. cioè degli antichi; nella 2. caratterizzata da *Camillo Boccaccino*, dal *Sojaro*, e dai *Campi*; nella 3. in cui la scuola de' *Campi* soggetta ad alterazione vien sostenuta dal *Trotti*, e da altri; e nella 4. nella quale introduconsi maniere estere in Cremona. Quattro epoche conta pure la scuola Milanese. Nella 1. comprendonsi gli antichi tutti fino alla venuta del *Vinci*. Nella 2. il *Vinci* stabilisce in Milano accademia di disegno, forma molti allievi; e fioriscono i migliori artisti nazionali fino a *Gaudenzio*. I *Procaccini*, ed altri pittori esteri, e cittadini stabiliscono nella terza epoca in Milano nuova accademia e nuovi stili, ma dopo *Daniele*

Crespi la pittura in una quarta epoca va peggiorando, e si forma una terza accademia per migliorarla.

Dopo gli antichi, la Scuola Bolognese presenta nella 2. epoca diverse maniere dal *Francia* fino ai *Caracci*; nella 3. presenta i *Caracci*, e gli allievi loro, e i loro successori fino al *Cignani*; nella 4. i cangiamenti nella pittura Bolognese introdotti dal *Pasinelli*, e più ancora dal *Cignani* medesimo, e la fondazione dell'accademia Clementina. I Ferraresi dopo gli antichi, che formano la 1. epoca, nella 2. dal tempo di *Alfonso I.* fino ad *Alfonso II*, ultimo degli Estensi in Ferrara, emularono i migliori stili d'Italia; derivarono quindi nella 3. varj stili dalla scuola di Bologna; l'arte cominciò quindi a decadere, e colà pure si fondò un'accademia per sollevarla.

Genova ebbe nella prima epoca pochi pittori nazionali compresi sotto il nome degli antichi. Apparvero nella 2. *Perino del Vaga*, e i suoi seguaci. La pittura quindi decaduta per poco tempo si rinvigorì nella 3. per opera del *Paggi*, e di alcuni esteri, ma nella 4. succedettero agli stili patrj il Romano, ed il Parmense, e si stabilì un'accademia. La 1. epoca della pittura in Piemonte presenta lenti progressi fino al cadere del secolo XVI; la 2. comprende i pittori del XVII, e la prima fondazione dell'accademia; la 3. la scuola di *Beaumont*, e la rinnovazione dell'accademia medesima.

Oltre queste scuole nazionali si registrano nella Storia pittorica anche le scuole particolari di tutti i grandi maestri, che ottennero pel loro valore un nome, e giunsero collo stile loro, e colla celebrità delle loro opere a formarsi capi scuola. Una di queste, e forse la più

famosa, fu la scuola di *Raffaello*, che il sig. *Roscoe* in questo articolo ha in qualche modo confuso colla scuola Romana dell'arte, di cui la scuola di *Raffaello* non può considerarsi se non come un'epoca fortunata. Non debbono neppure confondersi colle scuole le Accademie, sebbene spesse volte siano state chiamate col nome medesimo, e dirette ad un medesimo fine. Quindi nella breve esposizione, che abbiamo fatto delle scuole d'Italia, abbiamo veduto nelle Scuole medesime formarsi le Accademie. Roma ebbe Accademie tanto di nazionali, che di esteri; tre Accademie ebbe Milano, e due ne ebbe Bologna. Si è disputato, se le Accademie fossero utili, o nocive all'arte, perchè si dubitò, che gli ingegni condotti fossero tutti per una via, e che i giovani diventassero settarj, anzichè pittori. *Lanzi* giudica la istituzione loro utilissima, ove dirette sieno a norma di quella de' *Caracci*, che partitamente descrive parlando della scuola Bolognese.

XV.

Alla pag. 75 dopo la nota (1) posta alla fine del § XXIV. Cap. XXII.

Torna in acconcio il fare in questo luogo qualche parola di *Giorgio Vasari*, tanto sovente menzionato in quest'opera come pittore, o come storico. Nato nel 1512 in Arezzo, era nipote di un Vasaio, che nelle sue crete imitò gli antichi nelle forme, ne' bassirilievi, e nelle vernici, o sia negli smalti. Fu istrutto nel disegno da

Michel Agnolo, da *Andrea del Sarto*, dal *Rosso*, e da altri; ma condotto in Roma dal Cardinal *Ippolito de' Medici* disegnò le opere di *Michel Angiolo*, e di *Raffaello*, studiò i marmi antichi, e si formò buon pittore di figura, ed abilissimo Architetto. Dipinse in Roma, in Napoli, in Perugia, in Ravenna, in Rimino, in Bologna, in Venezia, in Pisa, ed in Firenze, e persino al Bosco presso Alessandria. Alcune sue opere lo mostrano un valentuomo; ma, come dice il *Lanzi*, volle far troppo, e il più delle volte antepose la celerità alla finitezza. Benchè egli fosse buon disegnatore, le sue figure non sono sempre corrette, e spesso i di lui dipinti mancarono per la viltà de' colori, e pel poco impasto. Egli stesso nelle sue opere scusossi più volte per aver fatto in fretta, e di questo vizio fu ammonito seriamente anche dal celebre *Annibal Caro*. Tra i di lui scolari, o compagni pochi adottarono lo stile suo, *Francesco Morandini*, dalla patria sua detto il *Poppi*, *Giovanni Stradano* Fiammingo, *Jacopo*, e *Francesco Zucchi*. Le di lui vite de' pittori hanno servito ad eternare il di lui nome forse meglio delle di lui pitture.

XVI.

Alla pag. 79 alla fine del § XXV. Cap. XXII.

Si è osservato da alcuno, che *Raffaello* nell'ornare le loggie aprì la via ad ornare le *reggie regalmente*, siccome dice il *Lanzi*; osservò forse il primo qual lusso convenisse meglio ad ogni loro parte, e dalla residenza di *Leon X* sparse i migliori esempj di magnificenza, e

di gusto insieme in tutta l'Europa. Il *Vasari*, che vide quell'opera in tempo che ancora conservava il fulgore dell'oro, il candore degli stucchi, il brio de' colori, la novità de' marmi, disse: *Non poter farsi, nè immaginarsi di far più bella opera*. Ciò che ora meglio si conserva, sono le tredici cupolette, nelle quali sono distribuite varie storie de' libri Santi; di queste la creazione, che è la prima, fec'egli tutta di sua mano, le altre furono dipinte dagli scolari, ed egli le ritoccò, e le ridusse uniformi. Io pure ho veduto le copie, che accenna il *Lanzi*, fatte colla maggiore diligenza per *Catterina II* imperadrice di Russia sotto la direzione del sig. *Hunterperger*, col quale conversai lungamente, e che era certamente l'uomo per la sua scrupolosa esattezza il più adattato a quella impresa; ed io pure dall'effetto, che in quelle copie producea la freschezza de' colori, ho potuto argomentare, quanto sorprendere dovessero gli originali all'epoca nella quale furono fatti.

Le storie al numero di 52 furono dipinte, o per lo meno disegnate da *Raffaello*, e così pure disegnò egli tutto l'ornato, gli stucchi, i partimenti, e quanto allo stucco, e alle grottesche ne fece capo *Giovan da Udine*, alle figure prepose *Giulio* Romano. *Giovanni da Udine*, o *Giovanni Nanni*, detto da alcuni *Giovanni di Francesco ricamatore*, nacque in Udine nel 1489; si distinse assai nei grotteschi, e negli stucchi, ed in questi ultimi forse fu il primo tra' moderni, avendo preso a formarli sulla imitazione delle grotte di *Tito*; riuscì eccellentemente negli animali, e ne' volatili specialmente, e così pure nel contraffare qualunque manifattura. Dopo il sacco di Roma girò per l'Italia, dove esercitò in più

luoghi l'arte dell'ornato; si ricondusse assai vecchio in Roma, dove ottenne una pensione dal Papa, e morì nel 1561. Si dubita, che egli non portasse già il cognome di *Nanni*, ma che tal nome gli fosse dato in Firenze per corruzione di quello di *Giovanni*.

Giulio Pippi detto più comunemente *Giulio Romano*, era nato in Roma nel 1492, e morì nel 1546. Fu questo il più celebre discepolo di *Raffaello*, ma lo seguì nel carattere forte più che nel dilicato, e trionfò quindi ne' fatti d'armi, e ne' soggetti più grandiosi. Diseguatore esimio, ed emulatore del *Buonarroti, padroneggiò*, dice il *Lanzi*, la macchina del corpo umano, e la girò, e la volse a suo talento senza tema di errore. Se talvolta egli peccò, ciò non fu che per qualche eccesso, o qualche esagerazione nelle mosse: alcuni hanno anche accusato le sue mezze tinte come troppo nere, sebbene quella asprezza convenga talvolta ai soggetti fieri, e terribili. Dipinse, e disegnò varj soggetti lascivi; ma più sovente dipinse a fresco, e le maggiori di lui opere si ammirano in Mantova. Nell'archivio governativo di quella città si conservano molte delle di lui lettere originali, scritte al duca, da me lette, ed esaminate, nelle quali si vede il carattere di quell'uomo allegro, e vivace, franco insieme, e tal volta ardito, e questo singolarmente si scorge, laddove egli fa intendere liberamente a quel principe, che egli non può chiamar giovani in ajuto, nè mandar avanti le opere, se non gli si accordano sussidj pecuniarj. Egli era tuttavia debitore a quella corte della sua fortuna, e potè vantaggiosamente acquistare una casa, e stabilirsi in quella città.

Di *Polidoro* da Caravaggio ha fatto menzione in que

st' articolo il sig. *Roscoe*. Direm solo, che il di lui nome era *Polidoro Caldara*, che incerto è l'anno della di lui nascita, ma che morì non vecchio nel 1543. Manovale dapprima nelle opere del Vaticano, come il sig. *Roscoe* osserva, cominciò ad imitare gli antichi bassirilievi, e quindi formò in chiaro scuro storie sacre, e profane con tanta diligenza, che nulla si vide mai più perfetto, sia nel disegno, sia nella composizione, sia nella macchia. Fu compagno di *Maturino*, del quale noi abbiamo parlato nella nota VI, ma morto questo di peste, *Polidoro* ritirossi a Napoli, eve ravvivò quella scuola, ed indi in Sicilia, dove fu strozzato da un suo garzone, che volle impossessarsi del suo danaro.

Per non tralasciare alcuna notizia degli artisti menzionati dal sig. *Roscoe* in quest' articolo, accenneremo, che *Bartolomeo Ramenghi*, detto comunemente il *Bagnacavallo*, secondo alcuni nacque in Bagnacavallo nel 1484, e morì nel 1542, secondo altri nacque in Bologna nel 1493, e morì nel 1551. La prima opinione è sostenuta dal *Baruffaldi* colla produzione di alcuni documenti; il *Vasari* tuttavia si è ostinato a nominarlo il *Bologna*. Di questo pittore non si conosce, nè si mostra in Roma alcun lavoro, fuori di quello, che si dice aver egli eseguito in società d'altri nelle loggie; si sa però aver egli dipinto in Bologna unitamente a *Biagio Pupini*. Il *Vasari*, che non ha dato molte lodi al *Bagnacavallo*, ha sommamente lodato *Vincenzo da S. Geminiano* in Toscana, altro compagno di que' lavori.

Di *Giovan Francesco Penni*, detto il *Fattore*, di *Perino del Vaga*, e di *Pellegrino* da Modena, si è fatto altrove menzione.

XVII.

Alla pag. 81 al fine del § XXVI. Cap. XXII.

L'Abate *Cancellieri*, il quale, troppe opere ha pubblicato, perchè possa in tutte riconoscersi una critica accurata, e giudiziosa; nella sua ampia *Descrizione delle cappelle pontificie, e cardinalizie*, stampata in Roma nel 1790, ha diffusamente parlato di que' famosi arazzi lavorati sui cartoni di *Raffaello*; ma è caduto in grandissimo errore asserendo, che essi furono non comandati nelle Fiandre da *Leon X*, e pagati dalla di lui munificenza, ma bensì donati da *Francesco I* a quel Papa per la canonizzazione di *S. Francesco di Paola*. Convien credere, che quello scrittore non avesse veduto nè il *Vasari*, nè il *Panvinio*, nè tutti gli altri scrittori anche contemporanei, che parlarono di quelle ricche tappezzerie, e del loro altissimo prezzo pagato dal Papa, per mettere in campo una asserzione destituta di qualunque fondamento. Al che deve aggiugnersi, che non è neppur verisimile, che *Francesco I* facesse eseguire all'insaputa del Papa i cartoni da *Raffaello*, facesse lavorare gli arazzi, e quindi li mandasse a Roma come un dono innaspettato per la canonizzaziona di un Santo.

Narra però giustamente il *Cancellieri*, che quegli arazzi furono rubati nel sacco di *Borbone* nel 1527, ma caduti essendo nelle mani del Duca di *Montmorency* contestabile, e capitano generale dell'armi Francesi, furono da esso rimandati a Roma sotto *Giulio III*, come si legge in una iscrizione tessuta nel lembo di quello,

che rappresenta la conversione di S. Paolo al numero VI, e dell'altro, che rappresenta la predicazione di S. *Paolo* medesimo nell'Areopago al nomero IX. Dee però notarsi che in quella iscrizione non si parla che di una parte degli arazzi medesimi, *partem aulaeorum.*

S'ingaona anche il sig. *Duppa*, autore della vita di *Raffaello* stampata io Loodra oel 1802, e citata in uoa nota dal sig. *Roscoe*, dicendo che quelle tappezzerie fo-rooo disperse, allorchè il palazzo Vaticano fo saccheggiato dai Fraonesi. Il *Magazzino Enciclopedico* stampato a Parigi parla più volte di qoesti monumeoti dell'arte, e dice solo, che in Roma i pezzi eraoo venticinqoe, e che allora in Parigi se ne contavano qoattro di meno. Se ó'erano dunque cooservati veot'uoo, e qoesti saranno probabilmeote tornati in Roma.

Osserveremo a questo proposito, ciò che fu notato aoche in Parigi nel tempo, che quegli arazzi vi si trovavaoo, che incerto è il oomero di quelli, che tessnti foreno realmeote sopra i cartooi di *Raffaello*; che altri artisti sicorameote vi ebbero parte, e che non tutti si ricoooscooo di merito eguale, nè tutti sembraoo provenienti dai disegui dell'Urbinate.

Qoesti arazzi noti abbastanza pel loro iotrinseco valore le divennero ancora più per le molte stampe che fatte ne furooo da *Marc' Antonio*, da *Agostino Veneziano*, da *Dorigny*, da *Gribelin*, e da altri celebri intagliatori io rame. *Marc' Antonio* iotagliò di certo quello della predicazione di S. Paolo, che indubitatamente appartiene a *Raffaello*.

Nella *Notizia d'opere di disegno ecc.* pubblicata dal *Morelli*, e da noi più volte citata, si nominano » in

» càsa de M *Zoan Antonio Venier* » celebre patrizio Veneto, uome eloquente, ed impiegato nelle più grandi ambascerie » dui pezzi de razzo de seda e d'oro, isto- » riati, l'uno della Conversione de S. Paolo, l'altro » della predicazione, furono fatti far da papa *Leone* » con el disegno de *Raffaello* d'Urbino; (altra prova luminosa contra il *Cancellieri*), » uno de li quali » disegni, zoè la conversione, è in man del patriarca » d'Aquileja, l'altro è divulgate in stampa. » Al qual proposito ha osservato l'editore, che i due pezzi d'arazzi dal *Veniero* posseduti fureno di quelli rubati nel sacco di Roma, e dal *Montmorency* recuperati, giacchè trovavansi anche in Parigi tra quelli, che vi erano stati portati da Roma. Quello della conversione di S. Paolo fu già posseduto dal cardinale *Domenico Grimani*, dopo la di cui morte passò in potere di *Marino Grimani* di lui nepote, patriarca d'*Aquileja*, e Cardinale esso pure; e l'anonimo coll'indicare la predicazione di S. Paolo *divulgata in stampa*, ha voluto certamente alludere alla bella incisione di *Marc' Antonio*.

XVIII.

Alla pag. 85 *al fine del* §. *XXVII Cap. XXII.*

Mengs pretende, che *Raffaello* per qualche breve periodo di tempo si addormentasse non promovendo l'arte, quant'egli avrebbe potuto col suo ingegno. Se ciò fu realmente, non potè essere se non nei pochi anni, nei quali *Michel Angelo* stette fuori di Roma. Col ritorno del *Buonarroti* rinnovossi la gara, e fu allora che

questo grande artista cominciò a proteggere *Fra Sebastiano dal Piombo*, del quale si parlerà in appresso, ed a fornirgli varj disegni. Alcune opere uscirono da questa lega, come la nomina il *Lanzi*, e tra l'altre una trasfigurazione a fresco con una flagellazione, ed altre figure in una cappella in S. Pietro in Montorio, che furono trovate maravigliose. Nacque quindi la emulazione di *Raffaello* nel quadro della trasfigurazione, col quale *Sebastiano* quasi a concorrenza fece della stessa grandezza il risorgimento di *Lazaro*. *Mengs* dice, » che » il quadro della trasfigurazione di *Raffaello* contiene » assai più bellezze, che tutte le altre sue anteriori. » L'espressione vi è più nobile, e dilicata, il chiaro » scuro è migliore, la degradazione è più ben intesa: » il pennello è più fino, e ammirabile, vi è più varietà » ne' panni, più bellezza nelle teste, più nobiltà nello » stile. » *Riflessioni sopra i tre gran pittori ecc. Cap. I. §. II.*

Fra Sebastiano del Piombo Veneziano era del casato *de' Luciani*. Fu eccellente coloritore di scuola Veneta, e lasciò alcune opere assai pregievoli, alcune delle quali fatte probabilmente sui disegni del *Buonarroti* vengono a questo attribuite. Studiò dapprima sotto *Gian Bellini*, poi si accostò a *Giorgione*. Egli inventò un nuovo modo di dipignere a olio in pietra. Morì di anni 62 nel 1547.

XIX.

Alla pag. 89 *alla fine del* § *XXIX. Cap. XXII.*

Poichè si è parlato in questo articolo della lettera stampata sotto il nome di *Castiglioni*, e dall' Abbate *Francesconi* attribuita molto ragionevolmente a *Raffaello*, e poichè la lettera suddetta è stata riprodotta per intiero nell' Appendice, daremo in questo luogo una breve analisi del discorso del *Francesconi*, medesimo premesso alla lettera, ommettendo ciò che ne è stato già estratto dal sig. *Roscoe* nella sua nota (1) alla pag. 90. Qualche osservazione io avea già fatta su questo argomento nella mia nota addizionale XXVI pag. 265 del Tomo IX.

Propostosi l' Autore di promuovere il dubbio, che la detta lettera *non sia di colui, del quale si tiene, di Baldassare Castiglione, il quale però anche forse dettolla, e solamente non forse in persona propria, ma in quella di Raffaello d' Urbino*; comincia dall' osservare, che l' indicata lettera è piuttosto una dissertazione Epistolare, in parte scientifica, ed erudita, in parte eloquente, ed ornata, contenente fatti curiosissimi, e grandissimi, e che perciò interessar deve il conoscere qual ne sia l' Autore.

I principali fatti dell' Autore della Lettera rassomigliano pienamente, dice l' Autore del discorso, a quelli, che altrove sicuramente si leggono di *Raffaello*, e tali sono in parte, che non si può supporne di consimili ad un tratto in due uomini, in parte non sono conciliabili colla vita del *Castiglioni*. Mancando alla lettera la sottoscrizione,

almeno nello stampato, sembra, che al *Castiglioni* non siasi attribuita, se non per la vista de' suoi caratteri, o per la conformità del suo stile, o perchè trovata siasi alla di lui morte tra le sue carte. Ma attesa l' intrinsichezza, che passava tra il *Castiglioni*, e *Raffaello*, non è improbabile, che lo scritto dell' uno si trovasse nelle mani dell' altro; si può quindi immaginare, (come io ho accennato altrove) che *Raffaello* presentar dovendo la sua relazione a *Leone X*, fors' anco da pubblicarsi, si prevalesse dell' amico *Castiglioni*, elegante scrittore, o anche, se si vuole, che il *Castiglioni*, fatto partecipe forse per il primo di quella preziosissima produzione, amasse di conservarla trascritta di proprio pugno. In qualunque ipotesi, essendo andati dispersi gli scritti di *Raffaello*, essendosi per la di lui morte abbandonata l' impresa della ricognizione dell' antica Roma, ed essendo amicissimo del *Castiglioni* anche *Giulio Romano*, altro degli eredi di *Raffaello*, la lettera poteva rimanere, o tornare, o passare in qualunque modo negli scrigni di *Baldassare*.

Questa lettera non fu stampata la prima volta, se non nel 1733, e non fu citata manoscritta se non cinquant' anni dopo la morte del *Castiglioni* dal *Beffa*, e dal *Marliani*, panegiristi del Conte, che forse non fecero il dovuto esame sull' originale, se e di chi foss' egli autografo, o se vi si rilevasse qualche vestigio di due penne. *Serassi* congetturò, che l'esemplare passato fosse nella R. Biblioteca di Torino, perchè il *Maffei* in una relazione de' manoscritti di quella Biblioteca aveva pure compreso un volume di lettere del *Castiglioni*; ma pare che quelle non fossero relative, che ad affari politici;

ed i *Volpi* nel pubblicare per la prima volta la lettera in quistione sopra un esemplare comunicato loro dal *Maffei*, credettero, che quello fosse l'unico, che esistesse al mondo. Un Inglese del cognome *Castiglioni*, e della famiglia com'egli vantavasi, del Conte medesimo, che tradusse in inglese il *Cortegiano*, e stampollo in Londra nel 1728, ed anche qualch'altra volta dappoi, (del quale però il sig. *Roscoe* non fece alcuna menzione) citò la Biblioteca Vaticana, come il luogo dove si conservasse quella lettera, ma nella Vaticana non si trova, e fors'egli s'immaginò gratuitamente, che in quella esistesse.

Fabroni nella Vita di *Leone X* parla della stima, che quel Pontefice nodriva pel *Castiglioni*, del piacere, e del profitto che ritraeva dal suo conversare col Conte, ed a questo proposito narra essere al Pontefice riuscito gratissimo il dono di una lettera, non solo elegante, ma eloquente altresì, nella quale si discorreva degli antichi monumenti di Roma, delle vicende dell'architettura, della conservazione, del ristauramento, delle misure dei più nobili edifizj. Pare a tutta prima, che questo conduca ad attribuire realmente la lettera al *Castiglioni*; ma è da notarsi, che *Fabroni* non ad altro si appoggia, che alla edizione Cominiana della lettera medesima, e dunque o indicar volle il nudo fatto nascente dalla direzione della lettera, oppure su qualche memoria accennar volle, che morto *Raffaello* senza aver compiuta l'opera, il Conte presentò, o donò quella lettera a *Leone X*, che dovette averla assai cara.

Prova quindi l'Autore del discorso, che tutti i fatti, direm quasi personali, nella lettera annunziati, anzichè

con quelle del *Castiglioni*, convengono colle memorie espresse de' fatti di *Raffaello*. Tali sono la commissione data all' Autore della lettera di un' opera di disegno, che a *Raffaello* ingiunta asseriscono *Celio Calcagnini*, *Paolo Giovio*, l' anonimo scrittore della vita di *Raffaello* pubblicata dal *Comolli*, ed *Andrea Fulvio*; il modo tenuto dall' Autore della lettera nel levare geometricamente la pianta di Roma antica, il quale combina colla relazione della bussola magnetica di *Raffaello*, lasciataci da *Giovio*; l' epigramma composto dal *Castiglioni* medesimo in morte di *Raffaello*, che tutto versa sul lavoro della pianta di Roma, e che, come ben osserva *Francesconi*, doveva riescire enigmatico a tutti coloro che non erano nel sentimento della lettera, e che solo con questa può essere spiegato, ed illustrato; finalmente il lungo, e continuato soggiorno in Roma, che quanto combina colla vita di *Raffaello*, altrettanto ripugna a quella del *Castiglioni*, che fino alla morte di *Leone X* non aveva mai passato in Roma un sol anno di seguito, oltre di che l' opera della pianta di Roma lunga, e laboriosa non avrebbe potuto ragionevolmente appoggiarsi ad un diplomatico negoziatore spedito frequentemente in lontane ambascerie. Se anche si supponesse che *Castiglioni* fosse non un dilettante, ma un artista di professione, perchè mai la stessa incombenza di formar la pianta di Roma si sarebb' ella data a due? Sarebbe pure assurdo il supporre, che *Castiglioni* avesse operato prima o dopo di *Raffaello*, e ciascuna di queste supposizioni ripugnerebbe alla storica verità, all' epigramma citato del *Castiglioni*, al tenore della lettera medesima.

A me pare, che la conghiettura dell' Autore del Di-

scorso acquisti grandissimo peso dalla lettera di *Bembo* scritta nell' aprile del 1516 al Cardinale *Divizio*, o *Dovizio da Bibbiena*, nella quale si narra, che egli col *Navagero*, e col *Beazzano*, e con M. *Baldassare Castiglione*, e con *Raffaello* andava a riveder Tivoli, e si soggiungono queste parole; *Vederemo il vecchio, e il nuovo, e ciò che di bello fia in quella contrada.* Da questa lettera può raccogliersi assai bene, che il *Castiglioni*, e *Raffaello* facevano unitamente visite erudite in Roma, e ne' contorni per investigare le antichità, e per distinguere il nuovo dal vecchio; e se questo studio da essi facevasi congiuntamente, meno strano dee riuscire, che *Castiglioni* in nome di *Raffaello*, o coi lumi del medesimo, o con esso d' accordo scrivesse la lettera indicata.

Nuovo argomento in favore di quella tesi si trae pure dalla lettera di *Marc' Antonio Michele* patrizio Veneto, che al tempo della morte di *Raffaello* trovavasi in Roma, che fu scritta in quella occasione, e che conservata nella originale dettatura da *Marino Sanudo* ne' suoi Diarj storici, fu pubblicata opportunamente dal *Morelli* nelle sue illustrazioni alla più volte citata *Notizia*. In quella lettera si dice, che » per li dotti, più che per altri, » benchè ancora per li pictori, ed architecti Raphaelo » de Urbino el stendeva in uno libro, sicome Ptolomeo » ha isteso il mondo, gli edeficii antichi de Roma, mo» strando si chiaramente le proportioni, forme, et or» namenti loro, che haverlo veduto haria iscusato ad » ognuno haver veduto Roma antiqua: et già havea » fornita la prima regione: ne mostrava solamente le » piante degli edificii, et il sito, il che con grandissima

» fatica et industria s' avia raccolto, ma ancora le faccia
» con li ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione
» della architettura, et dalle istorie antique, ove le
» ruine non le retenevano, havea appreso, expressissi-
» mamente designava. Hora si bella, et lodevole im-
» presa ha interrotto morte, havendosi invidiosa rapito
» il mastro giovine di anni trentaquattro et nel suo istesso
» giorno natale. Il Pontefice istesso ne ha havuto ismisurato
» dolore. » Queste parole, sebbene lasciuo in qualche modo dubitare, se *Raffaello* il facesse per privato studio, e per giovare all'arte, oppure per pubblica commessione, mostrano però chiaramente, che egli avea incominciata la grand' opera di prendere in disegno e rappresentare Roma antica, e che egli l' avea lasciata imperfetta. La grandiosità di quella impresa, ineseguibile coi mezzi di un semplice privato, prova altronde, che questa dovea essere incominciata per ordine del Papa, e forse lo conferma l' indicazione dello smisurato dolore provato da *Leone*, che dallo scrittore della lettera si è fatta succedere immediatamente alla relazione circostanziata di quella grand'opera rimasta imperfetta.

Il discorso del *Francesconi* è accompagnato da note erudite, che vengono in seguito alla lettera riprodotta per intiero dal *Francesconi*; e quindi seguono altre annotazioni alla lettera medesima, dalle quali io verrò sceglieudo alcune notizie intorno a quel principe della pittura; riserbandomi in altra nota a render conto dell' esame severo, che in una sua il *Francesconi* ha fatto dell' elogio di *Raffaello* scritto da *Paolo Giovio*, e pubblicato da *Tiraboschi*.

Osserva l' Autore del discorso, che *Raffaello* avea

cominciato dallo studiare ben bene *Vitruvio*, ma in questa lettera non se ne mostrava contento, e cercava di più; che egli aveva, come da altra di lui lettera si raccoglie, profittato dei lumi del Veronese Fra *Giocondo*, illustratore di *Vitruvio* medesimo; che egli volea ad ogni patto possedere i disegni dei monumenti delle antichità lontani ancora da Roma; che egli forse fece di sua mano il disegno del tempio d'*Ercole* a Cora, che quello si suppone posseduto una volta dal barone *Stosch*, e che forse dal luogo erto e disastroso di quel tempio potè concepire l'idea di rappresentare tutta Roma in disegno; che finalmente *Raffaello* dedicato nella pittura allo stile grazioso, sembra avere amato nell'architettura il forte, ed aver cercato d'innestare il *gentile sul rustico.* Altrove molto onore attribuisce a *Leon X* per la sua cura di conservare i monumenti; dice, che quel Papa *era tutto genio*, e cita le parole del *Fabroni* ad esso applicate: *Sol tus dicere se nihil magis cupere, quam ut aliquando Romam in urbe Roma liceret agnoscere.* Nota pure, che prima di *Raffaello*, altri professori architetti erano andati a Roma ricercando, misurando, e copiando gli antichi monumenti, e tra questi *Filippo Brunelleschi*, menzionato dal *Vasari*: ma questi non facevano se non quel tanto, che può far un privato, laddove *Raffaello* per pubblico uffizio avea intrapreso quell'opera. Non ammette però, che l'artista facesse scavare, come narra il *Calcagnini*, *monti altissimi*, *e fondamenti profondissimi*, giacchè alcuna memoria di tali scavi non si conserva, e non se ne parla punto nella lettera; ed in questo luogo accenna, che *Leon X* malgrado la liberalità sua, non dava a *Raffaello* il danaro, che

questi avrebbe desiderato, e quello avrebbe voluto poter contribuire, mentre l'artefice andava creditore di una somma, invece della quale voleasi dargli un cappello cardinalizio, forse non perchè egli se ne adornasse, ma perchè egli potesse ritrarne un vantaggio, o sia una gratificazione in danaro, come fu praticato nelle angustie de' tempi sotto *Clemente VII*, che da coloro, che essendone degni, elevati erano a quella dignità, si riscosse una specie di tributo pecuniario.

Altrove fa menzione del costume di *Raffaello*, che quello fu pure del *Palladio*, di rappresentare i monumenti non diroccati, e nel loro stato attuale, ma bensì compiti, e quali essere potevano una volta, e soggiugne, che gli antiquarj si lagnano di questo costume, e che la fatica riesce in queste oggetto superflua, dove non v' abbia pericolo di male indovinare. Propone il dubbio, se tra le fabbriche antiche, e quelle del medio evo, ve n' abbia in Roma di una terza specie posta di mezzo, e veramente del tempo del dominio de'Goti, il che viene asserito nella lettera; e limitasi a supporre, che alcuna ve ne fosse a tempi di *Raffaello*, ora forse demolita. In proposito dell' arco di *Costantino*, riconosce nuova affatto l' asserzione, che in quell' arco, oltre i bassirilievi di *Trajano*, altri ve ne siano anche d' *Antonino Pio*; e quì riferisce la opinione del *Fea*, che quello fosse un antico arco di *Trajano* disfatto, trasportato, e rifatto per *Costantino*.

Corregge in altro luogo i ragionamenti della lettera contra l' uso degli archi, o delle volte di sesto acuto, osservando, che poteva dirsi semplicemente, che non hanno buon garbo. Il dubbio proposto nella lettera, che

la bussola della calamita ad uso degli ingegneri trovar si possa presso qualche scrittore antico, fa supporre, dice l'Autor del discorso, che in genere gli antichi si servissero della direzione della calamita, o ne conoscessero la proprietà. Per verità a me pare, che altro non faccia supporre se non che questa fosse la particolare opinione dello scrittore della lettera. In altra nota però mostra di credere, che la Bussola sia una invenzione Tedesca, fondandosi su di uno strumento fabbricato nel secolo XV, e veduto dal Padre *Kircher* in un museo di un principe di Germania; e riprende il *Giovio*, perchè di tale stromento abbia fatto inventore *Raffaello*.

Prova in altro luogo, che *Raffaello* studiata avea la prospettiva ne' suoi principj Geometrici, e conosceva l'arte di rilevare da un disegno geometrico quello di prospettiva; per la qual cosa forse censurava gli architetti, che disegnavano in prospettiva senza geometrica riduzione. Osserva finalmente, che sebbene in qualche passo della lettera si parli in plurale, tuttavia l'*io* succede sempre al *noi*, cosicchè non può da alcun passo inferirsi, che l'impresa della pianta di Roma fosse data a più persone in compagnia, tra le quali entrasse anche il *Castiglione*. Opina pure, che la descrizione intiera di Roma, o sia il disegno, che non è unito alla lettera, non fosse già fatto per presentarsi in quella occasione al Papa, ma che l'Autore si riservasse a mandarlo in seguito, come pure ad aggiugnere nuove dichiarazioni.

Alcune altre note brevissime applicheremo a suo luogo alla lettera medesima nell'Appendice, affinchè nulla abbiano per questo titolo a desiderare i nostri lettori.

XX.

Alla pag. 96 alla fine del §. XXXI. Cap. XXII.

Nella lettera di *Marc' Antonio Michele*, citata nella nota antecedente, si notano alcune circostanze particolari della morte di *Raffaello*. Si dice, che egli morì il venerdì santo di notte venendo il sabbato a ore tre, è si nomina come *gentilissimo, et excellentissimo pittore*; si dice, che morì con *universal dolore di tutti, et maximamente de li docti*; che il Papa nei quindici giorni, che rimase infermo, mandò *a visitarlo, et consolarlo ben sei fiate*; che il palazzo del Pontefice in que' giorni minacciò rovina, cosicchè *Leon* X passò ad abitare nelle stanze di Monsignor *Cibo*, non perchè, dice lo scrittor della lettera, ne fosse cagione il peso de' portici sovrapposti, *ma per fare prodigio; che il suo ornatore havea a mancare*. Soggiugne il *Micheli*, che ogni gentile spirito dovea dolersi, e rammaricarsi non solo con semplici temporanee voci, ma ancora con accurate, e perpetue composizioni, ciò che già i compositori di Roma si preparavano di far largamente; che *Raffaello* avea lasciato sedici mila ducati tra' quali cinque mila in contanti, che doveano distribuirsi per la maggior parte ai suoi amici, e servitori; che la casa, che già era stata di *Bramante*, e che egli avea comprato per tre mila ducati, lasciò al Cardinale di *Bibbiena*; che fu sepolto onorevolmente alla Rotonda, e che l' anima sua era indubitamente andata a contemplare *quelle celesti fabbriche, che non patiscono opposizione alcuna*; mentre la memoria, ed il nome di

lui restar doveano lungamente in terra, e nelle opere sue, e nelle menti degli uomini dabbene.

Si accena pure in quella lettera, che nella notte delli 10 d'aprile 1520 era morto M.r *Agostino Chigi*, del quale tante volte si è parlato in quest'opera ed anche in questo capitolo medesimo. Si nota aver egli lasciato al mondo tra contanti, debitori, danari imprestati di pegni, allumi, beni stabili, danari in banchi che guadagnavano, offici, argenti e gioje 800,000 ducati, e per ultimo si nota, che anche *Michel Agnolo* dicevasi allora ammalato in Firenze.

Raffaello, per quanto si crede, non diede più mano ad alcuna opera dopo il quadro della trasfigurazione. Parlando il *Lanzi* delle lagrime, che accompagnarono i di lui funerali, osserva, che col suo contegno erasi guadagnato il cuore di tutti, che egli era rispettoso verso i maestri, giusto verso gli emuli, grazioso verso i discepoli, cortese anche verso gli ignoti.

Parlando del suo stile, dice, che egli è ora riconosciuto il principe dell'arte sua, non perchè in ogni parte della pittura superasse ogni altro, ma perchè niun altro giunse a possedere tutte insieme quelle parti in quel grado, che egli le possedè. Se egli ancora cadde in qualche errore, è primo tuttavia, perchè ne commise meno che altri, ed i difetti in lui non sono se non mancanze di una perfezione maggiore, alla quale poteva giugnere. I di lui disegni, che ora nobilitano i gabinetti, offrono una precisione di contorni, una grazia, una nettezza, una diligenza, un possesso, che invano si cercherebbe altrove. Uno de' più mirabili è la *calunnia di Apelle*, che era altrevolte nella galleria Ducale di Modena. Se talvolta

cedè nel disegno a *Michel Agnolo*, ciò solo accadde a parere di *Mengs*, quanto alla teoria de' muscoli, ed al caratterre forte, nel quale *Raffaello* si fece imitatore del *Buonarroti*. Nel carattere dilicato fu da alcuni pareggiato ai Greci. Nella simmetria pure più che altri si appressò agli antichi. Traeva il bello dal vero, e più di tutto studiavasi di perfezionare le teste. Si valse più volte della sua *Fornarina*; il di cui ritratto trovavasi di mano di *Raffaelle* in casa *Barberini*, e la di cui testa compare in molte delle sue madonne, nel quadro di S. Cecilia in Bologna; ed in molte altre teste femminili. L'espressione, come *Lanzi* osserva, nei disegni di *Raffaello* è stata più dai moderni ammirata, che dagli antichi; pure egli ritrasse le perturbazioni dell'animo colla massima evidenza, e » le sue figure veramente amano, langui» scono, temono, sperano, ardiscono; mostrano ira, » placabilità, umiltà, orgoglio, come mette bene alla » storia; » e seppe egli pure esprimere la degradazione delle passioni, e s'elle sono in sul cominciare, o in sul crescere, o in sullo spegnersi. La grazia sembra essere stato un dono tutto particolare di quell'Artefice, tanto eminentemente egli la possedea, il perchè fu detto un nuovo *Apelle*. Se alcuna cosa potesse aggiugnersi alle forme de' suoi fanciulli, o delle sue madonne, nulla potrebbe aggiugnersi alla loro grazia, perchè il pittore in quelle sembianze, e nel sorriso specialmente, seppe rendere visibili la modestia, l'amore, il candor dell'animo, in una parola la grazia, non diffusa solo ne' volti, ma anche nelle positure, ne' gesti, nelle mosse, nelle pieghe, con una disinvoltura che non può emularsi.

Superiore nel colorito a *Michel Angiolo*, *Raffaello*

cede tuttavia al *Tiziano*, ed al *Correggio*, almenò nelle pitture a olio, giacchè ne' freschi stette a' paro de' primi delle altre scuole; nei ritratti però parve, che egli volesse distinguersi anche nel colorito, ed il quadro pure della Trasfigurazione si loda come bellissimo. Fu osservantissimo della prospettiva; ma ciò che possedeva al sommo grado era una portentosa facoltà d' inventare storie, e di compartirle, onde superò qualunque esempio moderno, o antico, e non fu da verun altro superato. Nelle sue invenzioni trovansi l' unità, la sublimità, il costume, la erudizione, e questo si vede ben chiaro nelle pitture della loggia di *Leon X*, che *Lanzi* nomina leggiadrissimi poemetti. Le composizioni pure sono maravigliose; primeggiano sempre le principali figure; i gruppi sono riuniti dalla principale azione; naturali, e ragionevoli sono i contrapposti, ed in ogni parte si vede l' imitazione della natura sebbene l' arte rimanga nascosta. Pare che *Raffaello* si tenesse stretto alla massima, che le cose devono dipingersi non quali sono, ma quali debbono essere; il paese, gli elementi, gli animali, le fabbriche, le manifatture, ogni età dell' uomo, ogni condizione, ogni affetto, tutto ridusse al bello. Il *Lanzi* chiude il suo elogio, che tale può dirsi l' esame delle sue opere, e del suo stile, col proporre la domanda a quale incalcolabile perfezione sarebbe egli giunto, se avesse proseguito a vivere fino alla vecchiezza, ed a qual segno avrebbe egli portato l' arte?

Inseriremo in questo luogo la troppo giusta censura, che il dotto *Francesconi* ha fatto dell' elogio di *Raffaello* scritto in latino da *Paolo Giovio* colla sua solita inesattezza, con molta trascuranza e poca giustizia. Egli con-

sidera *Raffaello* come terzo pittore, posponendolo a *Leonardo* ed a *Michel Angelo*: dice, ohe ottenne le più belle occasioni di far pompa della sua arte, perchè sapeva tutti i modi di far la corte, e di cattivarsi il favore de' grandi; e finalmente, che prima di stabilire la sua reputazione dipinse due stanze nel Vaticano. Parlando della carcere di S. Pietro, la converte nel sepolcro di Cristo; parlando del Parnaso, lo fa consistere nel solo Apollo colle Muse. Nell' Attila non nomina che la di lui crudeltà, e la strage di Roma; accenna appena la battaglia di *Costantino*, e scorda l'incendio di Borgo; il che ha fatto dire al censore, che *Giovio* o non pose mai piede in quelle famosissime stanze, o passò via senza guardar nulla. Così nel quadro della trasfigurazione altro non vide quel prelato, se non il ragazzo indemoniato cogli occhi stralunati. Due difetti trova egli in *Raffaello*, l'uno di affettazione o di violenza nel nudo; l'altro di mancanza delle regole dell' ottica, o sia della prospettiva; mentre la scienza appunto di quest'arte fu notata sempre anche dai di lui contemporanei, come sommo di lui pregio caratteristico.

Giacchè più non avverrà di parlare di *Raffaello* in quest' opera, non chiuderemo questa nota senza far parola della di lui scuola, della quale alcuna cosa ha pur detto, ma troppo compendiosamente il sig. *Roscoe* nel §. XXIV. Il carattere della scuola Romana, secondo *Lanzi*, essendo quella città un misto di molte lingue e di molte genti, *fra le quali i nipoti di Romolo sono i meno*, presentò molte maniere, svariatissime tra di esse, e varj metodi di disegnare, e di dipignere. *Raffaello tenne sempre infiniti in opera*, ajutandoli e insegnando loro, e si

narra, che mai non andasse a palazzo senza il corteggio di cinquanta pittori tutti valenti. Egli fu sollecito ad occuparli secondo i talenti di ciascuno, ed anche dopo la di lui morte molti di lui scolari si trattennero, e si distinsero in Roma. Capo di questi era *Giulio Romano*, lasciato erede da *Raffaello*, insieme con *Giovan Francesco Penni*; e questi nel compier l' opere, che il maestro loro non avea potuto eseguire, si associarono *Perino del Vaga*, che prese anche in moglie una sorella del *Penni*. Per qualche tempo non fecero molta fortuna; perchè col favore di *Michel Angelo* trionfava *Fra Sebastiano*. La morte di *Leon. X* arrecò pure gran danno all' arte, massime essendo stato eletto in sua vece *Adriano VI*, alienissimo da ogni bell' arte, e dal buon gusto. Sotto *Clemente VII* si ricominciò qualche lavoro, e nelle sale del Vaticano *Giulio* rappresentò l' apparizione della croce a Costantino, e la vittoria di questo sopra *Massenzio*: il *Penni* rappresentò il battesimo di *Costantino* medesimo, e la donazione di Roma, che si suppone da esso fatta a *S. Silvestro*. Lavorarono pure que' maestri i bassirilievi finti di bronzo sotto i detti quadri, e terminarono le pitture della villa sotto Monte Mario, che si chiamò poi di Madama. *Giulio* passò quindi in Mantova, il *Penni* passò a Napoli; nel sacco del 1527 fuggirono *Perin del Vaga*, *Polidoro*, *Giovan da Udine*, il *Peruzzi*, *Vicenzio di S. Giminiano*, ed anche il *Parmegianino*, che passionatamente si era dato a studiare *Raffaello*, e così quella scuola si dissipò, e si disperse per tutta Italia, d' onde nacquero altre scuole, e molto presto si propagò il nuovo stile.

Di *Giulio Pippi* abbiamo già fatto menzione nella no-

ta XVI. *Giovan Francesco Penni* Fiorentino, detto comunente il *Fattore*, perchè da giovane avea servito di garzone nello studio di *Raffaello*, divenne eccellente esecutore de' di lui disegni, ebbe parte nell' opera dei cartoni degli arazzi menzionati dal sig. *Roscoe* nel § XXVI, e colorì nella loggia del Vaticano le storie di Abramo, e di Isacco. Operò anche talvolta da solo, ma i di lui freschi in Roma perirono, e gli altri di lui lavori sono rarissimi, e presso che incogniti. Ebbe un fratello per nome *Luca*, che dipinse con *Perino del Vaga* a Lucca, ed in altri luoghi d' Italia.

Di *Perino del Vaga* si è parlato nella nota VI; di *Giovanni da Udine* e di *Polidoro* da Caravaggio nella XVI, di *Maturino* di Firenze pure nella VI. *Pellegrino* da Modena di casa *Munari* dicesi essere riuscito tra gli scolari di *Raffaello* il più simile a lui nell' aria delle teste, ed in una certa grazia di collocare, e muovere le figure. Condusse nelle loggie la storia di *Giacobbe* e quattro di *Salomone*; dipinse in varie chiese in Roma dopo la morte del maestro, e ritirossi quindi in patria, ove divenne padre, dice il *Lanzi*, di una numerosa successione di Raffaelleschi. Tra gli allievi di quella scuola contansi pure *Bartolomeo Ramenghi* detto il *Bagnacavallo*, e dal Vasari detto il Bologna, e *Biagio Pupini* Bolognese, che diconsi aver lavorato nelle loggie, *Vincenzo di S. Geminiano* in Toscana assai lodato dal Vasari, ma di cui non rimane alcun lavoro; *Raffaello del Colle*, che operò anche nella Farnesina sotto *Raffaello*, e nella sala di *Costantino* sotto *Giulio*; *Timoteo della Vite* Urbinate, che ajutò *Raffaello* nelle opere delle Sibille, ed ingentilì sotto di esso la maniera,

che egli avea recato in Roma, che assai tenea del 400; fors' anche *Pietro della Vite* di lui fratello detto il prete di Urbino, e certo *Crocchia* parimenti urbinate. Qualche tempo stette pure con *Raffaello*, *Benvenuto Tisi* da Ferrara detto il *Garofolo*, che divenne pur capo di una Scuola; nella favola di Psiche lavorò anche *Gaudenzio Ferrari*, o sia il *Titi*, secondo il *Vasari*. L' *Orlandi* fa *Gaudenzio* scolare dello *Scotto*, e del *Perugino*, e lo fa lavorare col *Sanzia* a torre *Barzia*; non sentono però di scuola Peruginesca i quadri che si trovano nella Lombardia, ov' egli visse, e sono sempre Raffaelleschi, e vicinissimi ai primarj della scuola Romana.

Copista delle opere di *Raffaello*, e quindi anche inventore, fu *Jacomone* da Faenza, che si crede avere sparso il gusto Raffaellesco nella Romagna. Si nominano pure tra i Raffaellisti, scolari o ajutanti di *Raffaello*, il *Pistoja*, scolare più veramente del *Penni*, *Andrea* da Salerno, che divenne capo di una scuola a Napoli, *Vincenzo Pagani* di Monte Rubbiano, *Fra Bernardo Catelani* Urbinate, che solo forse dipinse su quello stile, senza essere stato allevato a quella scuola, *Scipione Sacca* di Cesena, *Pietro da Bagnaja*, *Michele Cockier*, o *Cocxier* di Malines, che piuttosto fu plagiario, che scolare di *Raffaello*, sebbene di grandissimo merito, *Pietro Campana* altro Fiammingo, certo *Masca*, un di cui quadro Raffaellesco si vede in Mantova, e *Gaspare Bacerra* ajuto del *Vasari*, ai quali pure potrebbono aggiugnersi *Alfonso Sanchez* Portoghese, *Giovanni* di Valenza, e *Ferdinando Jannes* Spagnuoli. Pretendono alcuni, e tra gli altri il *Malvasia*, che anche *Marc' Antonio Rajmondi* dipignesse bene sugli schizzi di *Raffael-*

lo. Altri aggiungono ai di lui scolari *Bernardino Luino* e *Baldassare Peruzzi*; ed il padre *della Valle* sospettò perfino sul solo appoggio del sorriso della Madonna e del Bambino, che il *Correggio* fosse stato a quella scuola, e che nelle pitture della loggia colorita avesse la storia de' Magi, dal *Vasari* attribuita a *Perino del Vaga*.

XXI.

Alla pag. 97 *lin.* 11 *dopo le parole*
„ terra invetriata, o terra verniciata. „

§ XXXII. Cap. XXII.

Il sig. *Roscoe* in quest' articolo copiò ciecamente il *Vasari*. Si può sostenere con buoni argomenti, che gli antichi possedessero quell' arte, ma forse non così perfetta. Avvi chi la deriva dalla Cina, d' onde forse passò nell' isola di Majorica, o Majolica, e di là sotto questo nome in Italia. È da notarsi, che il *Luca della Robbia* vivente al tempo di *Leon X*, menzionato dal *Vasari* e dal sig. *Roscoe*, non era che un descendente per molte generazioni da un altro *Luca della Robbia*, che diceasi inventore dell' arte della *terra invetriata*, come dimostra il sig. *Passeri* nella sua *Istoria delle pitture in majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*.

Questo ritrovamento, che dava alla terra una coperta atta a resistere alle ingiurie del tempo, e col quale furon fatti vasi e bassi rilievi, ed altari, che tuttora esistono, fu coltivato specialmente nello stato d' Urbino. Dapprima fu usata la così detta *mezza majolica*, poi

verso il 1500 si introdusse la majolica fina, e ne fu fabbricatore un plastico eccellente, che modellò anche statue, e molti piatti ornò di pitture col suo nome: M. Giorgio da Ugubio. Dagli anni notati sui medesimi, sembra, che la fabbrica continuasse dal 1519 fino al 1537. Ebbero lode nella plastica di que' vasi *Federigo Brandani*, nella vernice *M. Bovigo* Urbinate, e *Lanzi* opina che dapprima si dipingesse sulle majoliche e sulle porcellane con meschino disegno, e che pregio avessero solo pei colori; che in seguito si giugnesse ad una finezza straordinaria di lavoro solo verso il 1540 per merito di *Orazio* e *Flaminio Fontana* di Urbino, che l'arte esercitarono in più luoghi dello Stato, ma singolarmente in Castel Durante, detto oggi Urbania. Io non posso soscrivere a questa opinione, perchè ho posseduto un piatto di straordinaria grandezza, che diceasi dipinto da *Giulio Romano*, e portava infatti tutti i caratteri del suo disegno, massime nelle attitudini, e nelle mosse dei cavalli, che vi entravano al passaggio di un fiume; e questo piatto, del quale altro certamente non potea farsi più bello dopo il 1540., portava l'iscrizione scritta in azzurro coll'ossido di cobalto, come pure accenna il *Vasàri* di altri di quel tempo: *Facto in Castel Duranti Anno* 1532.

Guidobaldo Duca d'Urbino, principe amantissimo delle belle arti, sostenne a sue spese quella fabbrica, e non lasciando alcuna libertà ai pittori, volle, che copiassero le stampe de' più grand' uomini; e quelle singolarmente di *Raffaello*; e quindi vennero quelle stoviglie sparse per tutta Italia, che diconsi *piatti di Raffaello*, ed il nome dato al medesimo talvolta di *Boccalajo d' Urbino*, al

che contribuì pure il nome di *Raffaello Ciarla*, altro dei più insigni pittori di quelle majoliche. Si rappresentarono talvolta su quelle stoviglie le invenzioni di *Michel Angelo*, di *Raffael del Colle*, di *Battista Franco*, e di *Taddeo Zuccaro*, e così formaronsi i vasi della spezieria ducale, che ora si ammirano nella spezieria di Loreto, e si mostrano agli indotti sotto il nome di vasi di *Raffaello*.

Non è da credersi ciò che dice il *Lazzari*, e ripetono il *Pàsseri* ed il *Lanzi*, che mancati i due *Fontana*, mancasse il segreto di quelle vernici. Vero è, che verso il 1560 decadde quell' arte, perchè mancarono forse i valenti artisti, che vi poneano cura; ma in fatto di vernici, di colori, di smalti applicabili alle majoliche ed alle porcellane, i tempi nostri col presidio dei lumi della moderna chimica non hanno cosa alcuna ad invidiare alle fabbriche Urbinati.

Nè tampoco sarei per convenire pienamente col signor *Lanzi*, che parlando di quelle stoviglie, nomina indistintamente majoliche, e porcellane. Sebbene io sia d' avviso, che l' arte di verniciare, o invetriare le stoviglie d'argilla, dall' epoca in cui fabbricavansi i vasi Etruschi, o Greci, o Italo Greci, che dir si vogliano, fino ai tempi più recenti, siasi in qualche modo conservata in Italia, e non mai del tutto estinta; dee tuttavia riconoscersi, che le fabbriche Urbinati non produssero mai porcellane, sebben forse con piccola addizione nel miscuglio delle terre, e nel grado di calore della cottura avrebbero potuto facilmente arrivare al perfezionamento di questo ramo d' industria. Non si ebbe idea della porcellana in Europa, se non dopo che i Portoghesi avendo

stabilito il commercio colle Indie orientali, trasportarono in gran copia in Europa la porcellana della Cina, e del Giappone. I Francesi fecero i primi alcuni tentativi per fabbricarla, e fino dal 1695 esisteva a Saint Cloud una fabbrica di quella, che ora dicesi porcellana *tenera*. La prima porcellana *dura* fu fatta a Dresda nel 1706, e la composizione di essa fu trovata per accidente da un alchimista, che cercava tutt' altro. In Italia ne fu introdotta la fabbricazione più tardi, e per lungo tempo non si fabbricò se non la porcellana tenera, nè ciò dee per avventura cagionare alcuna sorpresa, ove si rifletta, che per la decadenza delle arti, e del buon gusto, si era trascurata, e lasciata degradare dopo la metà del secolo XVI anche la fabbricazione delle belle majoliche Urbinati.

XXII.

Alla pag. 100 *alla fine del* § *XXXIII Cap. XXII.*

Andrea Contucci, o più veramente *Cantucci* da San Savino, è stato già da noi menzionato nella nota VI, laddove abbiamo parlato di *Jacopo Tatta*, detto *Sansovino*. Tanto il maestro, quanto lo scolare portarono ambidue il nome di *Sansovino*, sotto il quale furono più comunemente conosciuti. Così pure abbiamo nella Nota medesima parlato di *Baccio Bandinelli*. *Raffaello da Monte Lupo* è nominato parimenti tra gli scultori più celebri di quel tempo, e di *Girolamo Lombardo* si veggono tuttora opere pregievolissime.

XXIII.

Alla pag. 105. *alla fine del* § *XXXV. Cap. XXII.*

Di *Leonardo da Vinci*, e della maravigliosa di lui cena, si è già parlato a lungo dal sig. *Roscoe* nel § XII Cap. II. di quest' opera pag. 141 e seguenti. In questo luogo si tratta solo il punto storico, se egli sia stato o no a Roma. Il sig. *Roscoe* sembra supporre che a Roma andasse con *Giuliano de' Medici* nella creazione di papa *Leone* come narra il *Vasari*; altri senza menzionare questa circostanza accennano solo, che recossi a Roma, allorchè *Leon X* salì al pontificato, giacchè fino da cardinale era egli stato suo fautore, ma che pochissimo tempo vi dimorò, nè di alcun quadro parlano, nè di alcun' opera, che egli facesse in Roma, benchè *Bottari* ne faccia alcuna menzione. Il non vedere questo sublime artista nominato da alcuno dei Romani scrittori, il non vederlo neppure menzionato nella storia dei di lui coetanei, che trovavansi in quel tempo in Roma come *Michel Angelo*, il non vederlo occupato tosto in qualche impresa da *Leone X*, il quale non avrebbe forse mancato di far rinascere in Roma la gara, che già era nata tra que' due artisti in Firenze, e che tanto fu favorevole ai progressi dell' arte medesima, sono motivi che m' inducono a dubitare, che egli non andasse a Roma giammai, ed il sig. *Roscoe* ancora ha lasciato travedere qualche dubbio su questo punto nella sua nota (2) alla pag. 103. Coloro, che hanno distinto, fors' anche opportunamente i lavori di *Leonardo* in quattro età, o in quattro epoche,

sotto la terza, che quella sarebbe del suo viaggio a Roma, registrano solo le opere insigni da lui fatte in Firenze, il ritratto di *M. Lisa*, il cartone di S. Anna, l'altro della battaglia di *Nicolò Picinino*, e forse il quadro, che stette in Mantova per lungo tempo, ed ora è in Russia.

Non è colla sua solita avvedutezza che il sig. *Roscoe* in quest'articolo ha preso a metter quasi in ridicolo gli studj fisici e chimici di *Lionardo*, le sue lucertole alate, e gli altri suoi capricci, quasi che egli tentasse sempre di oltrepassare i limiti della natura, e di scostarsi dalle leggi della probabilità e della verità. Che *Leonardo* uscisse dai limiti dell'arte sua coltivando oltre le arti del disegno la matematica altresì, la meccanica, l'idrostatica, la musica, la poesia e le arti cavalleresche, come l'equitazione, la scherma, il ballo, ella è cosa troppo nota, e ripetuta da tutti gli scrittori della di lui vita; ma in opposizione di quanto accenna il sig. *Roscoe*, deve osservarsi, che quegli studj medesimi lungi dal distrarlo, e dal condurlo ad inutili occupazioni, servirono in esso al perfezionamento dell'arte medesima, e lo portarono ad una verità di espressione in varj soggetti, che forse raggiunta non avrebbe senza un attento studio della natura, e senza avere assoggettato alla matematica le forze, ed i moti degli animali. Chi vuol essere ben informato su questo punto, legga le memorie storiche altrove citate del cav. *Amoretti*, il cenacolo del celebre *Bossi*, l'elogio di *Leonardo* fatto dal *Durazzini* tra quelli degli illustri Toscani, e quello che l'Abate *Fontani* ha pubblicato unitamente al suo trattato della pittura nella edizione Fiorentina del 1792.

A compimento ed illustrazione di questo articolo della storia pittorica, farò in questo luogo alcun cenno dello stile di *Leonardo*, e della sua scuola. *Leonardo*, di cui si è registrata la nascita, la patria, e la prima educazione sotto *Andrea Verrocchio*, nel Tomo I, pagina 142, era figlio naturale di certo *Pietro*, notajo della Signoria di Firenze. Nella detta pagina si è supposto nato verso l'anno 1443, ma più accertate memorie raccolte dal *Durazzini*, mostrano che egli nascesse solo nel 1452. Sortì dalla natura un ingegno elevato e sottile, ed una curiosità, che lo portava ad investigare nuove cose; e questo è forse quello spirito di novità che il sig. *Roscoe* ha preso a censurare. Superato in breve il *Verrocchio* suo maestro, si diede a disegnare più volontieri, che a dipingere; coltivò indefessamente la geometria; preferì ne' volti il gentile ed il vivace, e somma cura pose nel ritrarre cavalli, e nel rappresentare mischie di soldati. Modellò egregiamente le tre statue gettate in bronzo dal *Rustici* per S. Giovanni di Firenze, ed un gran cavallo per Milano, e coll'arte di modellare diede alla pittura quella perfezione di rilievo e di rotondità, che tuttavia le mancava, e le aggiunse altresì simmetria, venustà, anima. Le di lui opere sono di due maniere; l'una carica di scuri, che fanno trionfare i chiari opposti, l'altra più placida e temperata, condotta per via di mezze tinte; ma in ogni stile trionfa la grazia del disegno, la espressione, la finezza, e la diligenza del lavoro. Bellissimi sono d'ordinario ne' suoi dipinti il campo, il paese, l'aria, e gli accessorj delle collane, de' fiori e delle architetture. Alcuni hanno creduto di trovare nel di lui carattere una certa timidità,

per cui rare volte egli finiva le teste; e questo forse ha dato motivo all'aneddoto, che si racconta intorno alla testa del Redentore nella cena, dal sig. *Roscoe* riferito nel luogo citato del Tomo I.

Coloro che dividono la di lui vita pittorica in quattro età, contano per la prima il tempo, che egli giovane ancora passò in Firenze; per la seconda gli anni che egli passò a Milano sotto *Lodovico Sforza*, che finirono col 1499; per la terza i primi tredici anni, che egli passò in Firenze dopo il suo ritorno, nella quale tentò un suo metodo di dipingere a olio sul muro, che non riuscì. Una quarta epoca è quella forse in cui *Leonardo* giunto, come disse il *Lanzi*, al suo fastigio, e non distratto da altre cure, potè dipignere meglio che mai, ed a quell'epoca si ascrivono i di lui quadri più famosi. Non può assegnarsi per epoca il tempo, che quel famoso artefice visse in Parigi, giacchè pervenuto agli anni sessantatrè sembra che rinunziasse per sempre all'esercizio dell'arte.

Molto egli scrisse, ed oltre il suo trattato della pittura, che è fatto pubblico, ognuno sa che esiste un tesoro dei di lui manoscritti nella Biblioteca Ambrosiana. Altro ne esisteva nei Regi Archivi in Torino, di cui non ben si conosce il fato. Da alcuno mi fu detto, che a lungo vi si trattasse delle proporzioni delle figure. Si sa, che egli amico di *Marc'Antonio della Torre* professore in Pavia, promosse insieme con esso la scienza dell'anatomia dell'uomo ancora poco nota, e formò esattamente quella del cavallo. Coltivò l'ottica; fu grandissimo nella prospettiva aerea; si applicò alla storia ed alla erudizione, e da ciò venne che la Scuola Milanese

mostrossi in Italia una delle più osservanti dell'antichità e del costume. Egli studiò più di tutto nei suoi quadri l'economia del lume, e di questo egli insegnava a tener conto come di una gemma. Egli fu ad un tempo ricercato, e grandioso, diligentissimo nel rappresentare i moti delle passioni, che andava osservando nei luoghi più frequentati, e ne' pubblici spettacoli; distinse forse il primo la grazia dalla bellezza, e la grazia vagheggiò sommamente; fu bizzarro nelle caricature, ed in tutto spiegò un gusto squisito, del quale non s'avea dapprima una perfetta idea.

In Firenze il suo stile, benchè degnissimo d'imitazione, non fu seguito che da pochi. Si citano come di lui imitatori *Lorenzo Sciarpelloni*, detto più comunemente *Lorenzo di Credi*, che copiò quadri di *Leonardo* così esattamente, che non si discernevano le copie dagli originali, ed allievo di questo fu *Gioan Antonio Sogliani*, nelle di cui opere vedesi qualche cosa di *Leonardesco*. Imitatore del *Vinci* paragonabile al *Luini* fu un pittore, di cui trovasi un quadro in Bologna colla epigrafe: *Jul. Flor.* che alcuni leggono *Julius*, altri *Julianus Florentinus*, e che in questo secondo caso sarebbe *Giuliano Bugiardini*, del quale abbiamo altrove parlato.

Ma la vera scuola di *Leonardo* sotto il nome di Accademia trionfò in Milano, dove lo stile di quel gran maestro fu imitato davvicino da *Cesare da Sesto*, forse del casato *de' Magni*, come fa supporre la sua soscrizione ad alcune pitture di Saronno: *Caesar Magnus f.* 1533; dal *Bernazzano*, paesista, compagno e collaboratore di *Cesare*, e da *Giovan Antonio Beltrafio*; e tra i discepoli di *Leonardo* si contano *Francesco Melzi* nobile

Milanese, che fece quadri confusi sovente con quelli del Maestro; *Andrea Saloi* o *Saloino*, *Marco do Oggiono*, la di cui copia del cenacolo di *Leonardo* supplisce in qualche modo la perdita dell'originale. *Giovan Pedrini*, *Pietro Ricci*, *Cesare Cesariono*, *Nicola Appiano*, *Cesare Arbosio*, si citano pure come scolari del *Vinci*, sebbene poco fondamento vi abbia per crederli suoi allievi; o così pure un *Jocomo*, un *Fonfoia*, *ed un Lorenzo*, che forse interpretare si potrebbe per *Lorenzo Lotto*. Imitatori delle sue opere furono certamente il Conte *Francesco d'Adda*, *Ambrogio Egogui*, di cui vedesi una bella tavola a Nerviano fatta nel 1527, *Goudenzio Vinci* Novarese, e *Bernardino Faselo* di Pavia, di cui si conosce un'opera affatto *Leonardesca* colla data del 1518.

Il più celebre imitatore però fu *Bernardino Louino*, come egli scrive, o *Luini*, che credesi comunemente nato in Luino terra del Verbano. Pare, che non venisse in Milano se non dopo la partenza del *Vinci*, ma potè forse essere suo scolaro, perchè verso il 1550 era già buon pittore. Fu certamente nella di lui accademia, e niuno, dice il *Lonzi*, si appressò al *Vinci* più che *Bernardino* nella composizione del disegno, e fino nel colorito. Nelle opere di *Bernardino* si trova pure molta somiglianza con lo stile Raffaellesco, e si narra, che alcuna di lui tavola sia stata compra per cosa di *Roffaello*, onde nacque in alcuni l'opinione, che egli fosse stato per qualche tempo in Roma. Cominciò dapprima con uno stile alquanto secco; ma a grado a grado lo venne rimodernando, e nelle ultime opere fatte a Saronno verso il 1525, adottò il fare di *Raffoelle* della prima epoca, ritenendo la minuzia nelle trine, la do-

ratura nei nimbi, il trito negli ornamenti de' tempj, come si osservano nel *Mantegna*, e ne' coetanei. Fu grande più di tutto nel genere soave, nel vago, nel pietoso, nel sensibile. Nelle pitture di Saronno tutte le figure hanno bellezze convenienti al carattere, teste che sembrano vive, guardature, e mosse ragionate; dappertutto si vede varietà d' idee, e di affetti tutti presi dal vero; tutto par naturale, nulla studiato. Molto egli operò, il che sembra provare, che egli lento non fosse almeno nelle opere a fresco. Ebbe allievi, per quanto ci è noto, solo i due suoi figlj, *Evangelista*, ed *Aurelio*, che viveano ancora, allorchè *Lomazzo* pubblicò il suo trattato nel 1584. Si dice, che *Aurelio* imitasse, ed emulasse felicemente lo stile di *Polidoro*; ma egli è certo, che si allontanò dalla purità dello stile di *Bernardino*. *Pietro Gnocchi* fu scolare di *Aurelio*, che per quanto sembra superò il maestro, e citandosi da alcuni un *Pietro*, come ultimo de' *Luini*, il *Lanzi* è giunto a dubitare, che questi sia il *Gnocchi* medesimo, cognominato talvolta col casato del maestro.

Noteremo per ultimo che malgrado il lume grandissimo sparso in Milano dall' accademia di *Lionardo*, non si confuse tuttavia colla di lui scuola, altra detta *de' Milanesi*, che riconosceva per fondatori il *Foppa* ed altri quattrocentisti. Questa scuola, tuttochè separata, profittò molto degli esempj, e fors' anche dei discorsi, e degli insegnamenti del *Vinci*, perchè ne prese l' espressione, la forza del chiaroscuro, ed anche la nobiltà delle idee, e la ricerca del bello. Da questa scuola uscì il celebre *Gaudenzio Ferrari* da Valdugia, che ebbe scolari *Antonio Lanetti* da Bugnato, *Fermo Stella* da Caravaggio,

Cesare Luino di Valsesia, *Bernardo Ferrari* da Vigevano, *Andrea Solari* Milanese, detto anche *Andrea del Gobbo*, e *Giovan Battista della Cerva*, dal quale imparò *Giovan Paolo Lomazzo*, autore del *trattato della pittura*, e da questo a vicenda appresero l'arte *Cristoforo Ciocca*, ed *Ambrogio Figino*, forse anche altro *Figino* per nome *Girolamo*, e *Pietro Martire Stresa*, che si distinse in far copie di *Raffaello*, e *Bernardino Lanini* Vercellese, scolaro di *Gaudenzio*, che una scuola pure poco numerosa, ma imbevuta del gusto medesimo, ebbe in Vercelli.

Due miei illustri colleghi il cav. *Giambattista Venturi*, ed il cav. *Carlo Amoretti*, altrove nominato, hanno preso ad illustrare la vita, e le opere di *Leonardo da Vinci*; il primo in un Saggio pubblicato sulle opere fisico-matematiche di quel grand'uomo con frammenti tratti dai di lui manoscritti, in tempo che questi trovavansi in Parigi nel 1797, il secondo nelle Memorie storiche sulla vita, gli studj, e le opere di *Lionardo*, stampate in Milano nel 1804. Quello però non si occupò, che degli studj fisici del *Vinci*; questo particolarmente esaminò i suoi studj, e i lavori da lui diretti, specialmente relativi all'idrostatica, e poco parlò, e solo incidentemente delle di lui teorie intorno all'arte del dipingere.

L'*Amoretti* ha fatto vedere opportunamente, che *Leonardo* nacque non già nell'anno 1445, come generalmente leggesi presso gli scrittori della sua vita, ma bensì nel 1452, ed ha anche mostrato con buone ragioni la probabilità, che se bastardo egli era, siccome molti asserirono, sia stato dal padre medesimo legittimato.

Accorda questo scrittore, che *Lionardo* sortito avesse dalla natura un ingegno perspicacissimo, ma inquieto; parla di un mostro da esso dipinto in una rotella di fico, composto di quanto trovar seppe di più schifoso, e spaventevole fra i rettili, e gli insetti, che giunse ad atterrire suo padre; il che forse diede motivo al racconto delle lucertole colle ali vagamente accennato dal signor *Roscoe*; quanto alle *bolle soffiate per empire una camera,* delle quali pure ha fatto menzione il sig. *Roscoe*, la cosa non è da esso espressa esattamente, perchè *Leonardo* si divertiva solo a celare in una camera lunghissime budella ripiegate, le quali gonfiate improvvisamente col mezzo di un mantice non veduto, tutto il luogo occupassero; siccome pure talvolta si compiaceva di spignere nelle stanze di nascosto alcuni di que' fluidi aeriformi, che ora diconsi *gas,* di pessimo odore per cacciarne coloro che vi si trovavano.

A questo umore capriccioso, e stravagante, che però non tolse a quel sublime artista di sviluppare tutte le forze del suo ingegno, sebbene il sig. *Roscoe* sembri altrimenti persuaso, deesi attribuire l'abitudine da esso contratta di scrivere colla mano manca, e quindi da destra a sinistra alla maniera degli orientali. Nel primo volume di quest' opera abbiamo esposto la di lui medaglia nella tavola II: ed in quella unita al presente volume esporremo un saggio del di lui carattere, o sia del di lui modo di scrivere.

Sul punto della controversa andata di *Lionardo* a Roma dopo l'elevazione di *Leone X, Amoretti* non ha fatto che copiare il *Vasari*, e solo agli intrighi di una corte, sempre superiori ai talenti semplici del valentuo-

mo, attribuisce il motivo, per cui Roma non divenne il campo delle sue glorie. Per quegli intrighi, dic'egli, il *Vinci* fu indotto a partirne sdegnoso. Suppone quello scrittore, che egli prima di partire dipignesse una B. Vergine sul muro a S. Onofrio, e forse altre tavole esistenti in quella città; ma non adduce alcuna prova positiva del suo soggiorno nella medesima; ove per tale ritener non si voglia il meccanismo da esso immaginato per coniar meglio in quella zecca le monete, e farle perfettamente tonde, che trovasi sul cartone di altro de' suoi codici, e che potrebbe anche essere stato immaginato sulla semplice relazione dei difetti del torchio Romano.

Oltre il *Trattato della pittura*, a tutti noto, molte altre opere avea il *Vinci* disposto, come si ricava dai suoi codici e dal trattato medesimo; un *Discorso della prospettiva*, un *Trattato del moto locale*, un libro *dei lumi*, *o delle ombre*; un libro *de' moti*, *o de' movimenti*, un *Trattato dei piegamenti*, *o voltamenti dell' uomo*; un libro *particolare su alcuni muscoli*; altro *delle ponderazioni dell' uomo*; altro *dell' universale misura dell' uomo medesimo*; un *Discorso qual fra pittura, e scultura sia preferibile*; un libro *della notomia del cavallo*; altri *della luce, e dell' ombre*, *della prospettiva*, del *canale della Martesana*, del *volo degli uccelli*, *e altre cose ecc.*

I frammenti copiati in Parigi dal cav. *Venturi* trattano 1.° *della discesa de' gravi combinata colla rotazione della terra*, dal che sembra essersi in Italia l'opinione del moto della terra sparsa circa quarant'anni prima che *Copernico* la pubblicasse; 2.° *della Terra fatta in pezzi*, dal che si ravvisa, che egli conosceva le leggi della forza d'inerzia; 3.° *della Terra, e della Luna*, al qual pro-

posito pure si trovano verità, che in parte non avea conosciuto *Keplero*, e che un secolo dopo furono annunziate come scoperte da *Moestlim*; 4.° *dell' azione del sole sull' Oceano*; 5.° *dello stato antico della terra*, frammento che contiene l' abbozzo di un sistema di geologia non disprezzabile; 6.° *della Fiamma, e dell' Aria*, e quì forse il primo *Leonardo* si accorse, che d' aria si nutriva la fiamma, e prevenne le teorie de' moderni chimici intorno alla combustione; 7.° *della Statica*; 8.° *della discesa dei gravi per un piano inclinato*; 9.° *dell' Acqua che si deriva da un canale*; 10.° *dei Vortici d' acqua*; 11.° *della Visione*, nel qual luogo sembra quasi aver descritta la camera ottica, e traveduta anche la formazione del telescopio; 12.° *dell' Architettura militare*. Di alcuni stromenti, e di alcune macchine fu egli inventore, come di un compasso di proporzione col centro mobile; di una specie d' igrometro; di una specie di maschera, o d' elmo per andare in fondo al mare; di una *baga da nuotare*, equivalente al moderno Scafandro; di un modo di camminare sull' acqua, di varie macchine per sollevare acqua, di un girarrosto mosso pel calore della fiamma, e dal fumo; di uno strettojo da olio; di un telajo da far nastri; di un congegno da torcer fili, di una grande cesoja, e di una macchina da formar lime, non che di alcune gualchiere, e di martelli, e mazze per gettare corpi ad una grande distanza. — È desiderabile, che que' preziosi codici, ora ridonati alla nostra patria, siano da altri valentuomini studiati, ed esaminati; e le preziose notizie, che se ne potranno ricavare, proveranno all' evidenza che *Leonardo* non perdeva il suo tempo, come ha supposto troppo leggiermente il signor

Roscoe, e che forse inutili non erano neppure i fisici divertimenti, ai quali egli sembrava talvolta abbandonarsi.

XXIV.

Alla pag. 106 *lin.* 16 *dopo le parole* „ detta dagli Italiani *lavoro di niello.* „

Cap. XXII § XXXVI.

A me è sempre sembrata cosa stranissima, che gli antichi Romani, i quali spesso nelle pietre, ma più specialmente nelle tessere, e massime in quelle *signatorie* dei vasi vinarj incidevano nomi, ad iscrizioni fatte anche a rovescio per leggersi a dritto sull'impronto, non avessero fatto un passo più in là, che non dovea loro costar molto, e non fossero giunti ad incidere in metallo, e in legno, come noi facciamo. Pure non abbiamo altra memoria dei loro tentativi in questo genere, se non quella conservataci da *Plinio* di un *Varrone*, che trovato avea il modo di moltiplicare con facilità le immagini, o sia i ritratti dei di lui amici.

Io non sono pure dell'avviso del *Lanzi*, il quale ricercando le origini dell'arte, comincia a parlare della incisione in legno, che egli sembra credere trovata in Italia sul finire del secolo XIII sui documenti prodotti da *Tiraboschi*. L'arte dei lavori di niello fu coltivata certamente nell'impero Greco, come ne fanno fede alcuni autori del IX, o del X secolo, che parlano di questo genere di lavoro, e forse il prova la croce di

S. Giulia di Brescia, ora riposta in quella pubblica Biblioteca, di greco lavoro, ed anteriore senza dubbio alle più antiche stampe in legno. Dalla Grecia passò probabilmente l'arte del niello in Italia, e se quell'artifizio fu praticato frequentemente in Firenze nel secolo XV, ciò non esclude, che praticato fosse anche assai prima, ed altrove, e da questo ebbe forse origine l'arte di incidere tanto in metallo, quanto in legno.

Il sig. *Roscoe* si è però allontanato dalla verità rigorosa, parlando in questo luogo delle intarsiature in averio, ed in legno, che non furono mai indicate da alcuno col nome di nielli. Il vero niello non si praticò che in metallo, in mobili per lo più d'argento, e sacri, come calici, messali, reliquiarj, e paci; e talvolta nelle impugnature delle spade, nelle posate da tavola, nei bottoni, nelle fermezze, ed in altri ornamenti donneschi. Il *Lanzi* nomina in queste luogo gli scrigni di ebano, dal che forse prese inganno il sig. *Roscoe*; ma quegli scrigni erano ornati, come egli dice, di laminette metalliche niellate a figure, a storie, a fiorami. Sull'argento, o su d'altro metallo intagliavasi col bulino il soggetto, che si volea, ed il cavo dell'intaglio veniva riempito di una mistura d'argento, e di piombo, (o forse da qualche altro miscuglio, siccome mi è sembrato qualche volta di vedere,) che dal color nero fu dagli antichi chiamato *nigellum*, dal che venne il *niello* degli Italiani. La lamina metallica in tal modo lavorata, prendea la sembianza di un chiaroscuro in argento, e non sarei lontano dal credere, che da questo artifizio prendessere origine anche i lavori così detti di tarsia.

Tra i niellatori più celebri si nominano *Ferzore Spi-*

nelli Aretino, il *Caradosso*, e l'*Arcioni* amendue Milanesi, certo *Francia* Bolognese, *Giovan Turini* di Siena, e tra i Fiorentini, dei quali si veggono opere in S. Giovanni, *Matteo Dei*, *Antonio* del *Pollajuolo*, e *Maso Finiguerra*, dal quale, dice il *Vasari*, venne il principio di intagliare in rame.

Non chiuderemo quest' articolo senza fare qualche particolare menzione dei due illustri artisti Milanesi, il *Caradosso*, e l'*Arcioni*, giacchè ci si presenta l'occasione di fargli meglio conoscere mediante uno squarcio del libro *De Nobilitate rerum* di *Ambrogio Leone*, opportunamente riferito dal Cav. *Morelli*. Il *Caradosso* veramente viene indicato come *Caradosso Foppa* di Pavia, ma sia per aver egli lavorato costantemente in Milano, sia per altra qualunque ragione a noi ignota, egli vien detto Milanese, e per tale vien dato anche dallo stesso *Leone*, giacchè egli dice: *duorum Mediolanensium genere, sculptura clarissimorum, opera subtilissima, et ingeniosissima, nostra tempestate florescunt, atque praedicantur. Caradosso* era plasticatore, ed orefice eccellente.

L'*Arcioni* portava il nome di *Daniele*, e questo principalmente si distingueva in quel genere di lavori, *quod niellum*, dice il *Leone*, *novato verbo appellant*; ne altrimenti risplendeva, continua il medesimo, in quel genere di lavori vitrei, o che aveano un' apparenza vetrosa, e che i fonditori chiamavano smalto. Ecco dunque in Milano fino da quel tempo un niellatore, ed uno smaltatore famoso; e l'arte degli smalti si mantenne in questa città per circa due secoli dopo quell' epoca. Dice il *Leone*, che in questi lavori procedette quell' artista con

tanta diligenza, e minutezza, che da tutti coloro, che già professavano con gran credito quell' arte, fu onorato come eccellentissimo.

Nè è da credersi, che il lavoro dell' *Arcioni* fosse semplicemente meccanico, e che egli altro non facesse che eseguire i disegni altrui, perchè *Leoni* entra a parlare delle sue opere, e lo fa vedere inventore, ed artista originale. Dice egli, che con grazia così maravigliosa componeva, e riuniva le diverse parti, che sfidar poteva anche i disegni di figura degli antichi, e tra l'altre opere fece una saliera del peso di quattordici oncie di argento, che trovò in Roma il compratore per 700 zecchini.

È singolare il ragguaglio, che il *Leone* ci dà in questo luogo dei pesi dell' oro, e dell' argento, che ora direbbonsi *pesi di marco*. Un' oncia, dic' egli, corrisponde nel peso a sette zecchini e mezzo d' oro, e lo zecchino è una moneta d' oro coniata, che dee equivalere nel peso ad ottanta grani di frumento.

Venendo alle opere di *Caradosso*, dice, che colle sue imagini scolpite, o lavorate a bassorilievo, portò la palma tanto sopra i forastieri, quanto sopra gli Italiani, e che tanto erano stimate le opere del suo ingegno, che i periti stessi appena poteano distinguere, se fatte fossero da *Prassitele*, o da *Lisippo*, oppure da un moderno.

Passa quindi a descrivere un calamajo quadrato, che tanto mostrava la perfezione dell' arte, che non lasciava luogo a fare di più. In un lato vedevansi uomini nudi a cavallo, i quali accorrevano in ajuto di un ragazzo, che un' aquila volea rapire; *Illi vero*, dice elegantemente il *Leone*, *suspicientes alitem* (così io leggo, sebbene il

Morelli abbia stampato *aliter*, forse sopra una viziata edizione del libro,) *puerum deportantem, eum animum propositumque ostendunt, ut evolare cum equis quoque velle videantur.* Questo è il ratto di Ganimede. In altro lato disegnò l'artista la pugna dei Centauri coi Lapiti; nel terzo *Ercole* in atto di soffocare *Caco*; nel quartò vedeasi *Ercole* stesso occupato a disossare un lione, *adeo pulchre exculptus, ut hominem ira percitum, leonem dolore gementem prope sentiretis.*

Non nella sola Toscana erasi a que' tempi introdotta la pratica di ricavare prove, o impronte dai nielli; perchè *Leone* narra, che per l'eccellenza di quest'opera furono fuse molte tavolette di zolfo sui lati della medesima, per mezzo delle quali tutta l'Italia potè vedere quell'opera con somma ammirazione. Se le prove si faceano sulle tavolette di zolfo, poteano anche per egual modo improntarsi sulla carta umida, e se ne sarebbero avuti dei rami, o sia delle stampe di niello. Finisce il *Leoni* col dire, che *Giovanni d'Arragona* figlio di *Ferdinando* esibì per l'acquisto di quell'opera 1500 zecchini. Tanto più volontieri ho riferito questo ragguaglio lasciato dal *Leoni*, quanto che esso riguarda due artisti Milanesi di gran merito, prova la loro perizia, ed il loro buon gusto, e difficilmente troverebbensi queste notizie fuori del libro del *Leone* poco conosciuto, e divenuto in oggi assai raro.

XXV.

Alla pag. 107 lin. 17 dopo le parole
„ che furono incise da Baccio Baldini „.

Cap. XXII. § XXXVI.

Non posso comprendere per qual ragione il sig. *Roscoe* nominando *Antonio* del *Pollajuolo*, *Sandro Botticelli*, e *Baccio Baldini*, non abbia fatto menzione del *Finiguerra*, al quale il *Vasari ascrive*, come già si disse, *il principio di intagliare in rame. Maso* si accorse probabilmente il primo, che non empiendo i cavi del niello, poteano i lavori fatti improntarsi su qualche materia, e che se vi si aggingneva del fumo, o sia negro fumo, le prove potevano presentare l'aspetto medesimo dell'argento niellato, e vide, che facendosi questo sulla carta umida, la carta parea non solo stampata, ma come disegnata a penna. Il *Baldini* orefice Fiorentino, secondo il *Vasari*, non fece che seguitare il *Finiguerra*, e dopo di esso vengono il *Botticelli*, ed ultimo il *Pollajuolo*, che il sig. *Roscoe* nomina per il primo. Quella invenzione passò di là in Roma al *Mantegna*, ed in Fiandra a *Martino* detto *de Clef*. Per altro le molte prove dei nielli, che per tutta l'Italia si incontrano, lasciano luogo a dubitare, che anche il *Caradosso*, ed altri dei migliori niellatori di quel tempo, provassero sulla carta i loro lavori prima di apporre ai taglj la materia nera, o il niello. Quelle stampe si conoscono specialmente dalle lettere, che scritte a diritto negli originali, nelle im-

pressioni si veggono a rovescio, e tutte sono volte al contrario le figure, cosicchè a sinistra stanno quelli, che tener deggiono la destra, e tutti operar sembrano colla mano sinistra.

Avanti di passare alle stampe in rame inserite nei libri, ed a quelle di *Andrea Mantegna*, il sig. *Roscoe* avrebbe potuto più ordinatamente procedere ad un secondo stato della impressione, che è quello forse, nel quale si incisero le carte da giuoco, che probabilmente furono incise in rame per la prima volta in Venezia, o in quello stato. Nominando il sig. *Roscoe* l'edizione di *Dante* con due figure del 1481, che egli per errore ha scritto 1488, avrebbe potuto menzionar pure il *Monte Santo di Dio*, stampato alcuni anni avanti, le due edizioni della *Geografia di Tolomeo*, la Bolognese, e la Romana; e le *tavole della Geografia* del *Berlinghieri*, che credonsi lavorate dal *Botticelli*. Le stampe del *Dante* si ascrivono pure dalla maggior parte degli scrittori al *Botticelli*, e non al *Baldini*, come ha supposto il sig. *Roscoe*, ed hanno veramente tutto il disegno, e la composizione di *Sandro* in modo da non poter dubitare, che sieno sue, come nelle *lettere pittoriche* viene asserito.

Le stampe originali del *Dante* non sono che due; le altre, che sono aggiunte, cioè incollate in alcuni esemplari della edizione medesima fino al numero di diciannove, ed ora di venti, per essersene scoperta un'altra, che sta nella Riccardiana; sono tuttavia antiche, ma di maniera più rozza, e cattiva, e furono probabilmente fatte in mancanza del *Botticcelli* da qualche debole in-

cisore affine di riempiere gli spazi in bianco, che si erano lasciati nell' opera.

XXVI.

Alla pag. 108 *alla fine del Cap. XXII.* § *XXXVI.*

Da *Baccio Baldini* il sig. *Roscoe* è passato immediatamente ad *Andrea Mantegna*, accennando solo, che gli altri primi artisti registrati in questo periodo sono generalmente molto dubbiosi; ma egli ha forse pigliato la massima dal fatto particolare di *Maso Finiguerra*, al quale si sono attribuite alcune stampe colla cifra M. F., che alcuni lessero invece per *Marc' Antonio Francia*, altri per *Marcello Figolino*, e fors' anche a tutt' altri appartennero, non citandosi del *Finiguerra* se non due piccoli pezzi di fogliami. Ma prima di *Andrea Mantegna* operarono probabilmente *Martino Schoen*, che nel 1486 era già morto, e del quale si vede una stampa famosa di S. Antonio battuto dai demonj, *Israelle Von Mechela* il padre, che incideva poco dopo la metà del secolo XV, *Michele Wolgemuth* maestro di *Alberto Duro*, o *Durero*, che incise verso quel tempo medesimo in rame, ed in legno. Contemporanei poi del *Mantegna*, per non parlare di *Bartolomeo Mantegna* Vicentino, suo allievo, furono e quel *Robetta*, che si soscrive R. B. T. A, e che probabilmente appartiene alla scuola Fiorentina, e *Marcello Figolino*, e *Nicoletto* da Modena, e *Giovan Maria*, e *Giovan Antonio* da Brescia, e *Giulio*, e *Domenico Campagnola* Padovani, e molti anonimi, di cui pure si veggono le stampe di quell' epoca, fatte d' ordinario a rullo, sovente anche dagli argentieri.

Andrea Mantegna Padovano, nato nel 1430, pittore di altissimo merito, e che si sollevò da se medesimo al di sopra di molti suoi contemporanei, secondo il *Vasari*, dipinse in Roma nella cappella di *Innocenzo VIII* circa il 1490, e da quell'anno, o dal precedente probabilmente cominciò ad incidere, e nei sedici anni, che egli visse ancora, dovrebbero credersi intagliati tutti que' rami, che gli si attribuiscono, che da alcuni si limitano a trenta incirca, da altri si fanno ascendere a cinquanta e più. Questo numero di lavori faticosissimi per la vista, massime in una età avanzata, e pieni di figure, ed in parte assai grandi, dà motivo a dubitare, che siasi ingannato il *Vasari*, e che *Mantegna* abbia cominciato ad incidere in età più fresca, il che lo associerebbe con coloro, che a tale artifizio diedero opera dal 1450 al 1490. Il *Lomazzo* nel suo trattato della pittura non disse il *Mantegna* primo inventore, ma lo disse *pittore prudente, e primo intagliatore delle stampe in Italia*; il che forse altro non dà a vedere se non che in Lombardia nacque un secondo stato della incisione, per cui portossi ad un maggior grado di perfezione. *Mantegna* a detta universale morì nel 1506 non nel 1505 come in una nota ha asserito il sig. *Roscoe*.

Sebbene noi abbiamo citato sulla scorta di altri storici dell'arte alcuni incisori tedeschi tra i Fiorentini, ed il *Mantegna*, non intendiamo tuttavia di pregiudicare alla quistione se i principj della calcografia siano dovuti alla Germania, o all'Italia. Questa quistione non si finirà forse giammai, a meno che non si distinguano in questo artifizio tre stati, o tre gradi diversi, come ha fatto acconciamente il *Lanzi*. I principj dell'arte

sembrano potersi ripetere con buoni argomenti da Firenze, e dal *Finiguerra*; nel secondo stato dell'arte, che è l'epoca di *Mantegna* forse si videro i Tedeschi andar di pari passo cogli Italiani.

Notano alcuni, che *Mantegna* per lo più incise sullo stagno, metallo per la sua mollezza contrario a rendere le stampe nette e lucide. Sono esse però pregievoli per il disegno corretto, e per un principio di facilità. Si attribuiscono ad esso cinquanta carte da giuoco; ma se queste sono di quel grand'uome, debbon essere un lavoro della sua gioventù, giacchè mostrano l'uomo inesperto, e più probabilmente appartengono a tutt' altro artista.

Nella *Notizia d'opere di disegno ecc.* più volte citata, parlandosi delle rarità esistenti in casa di *Michele Contarini* alla Misericordia in Venezia si nominano diversi quadretti *ritratti da carte del Mantegna*, il che prova in qual conto erano tenute le sue stampe fino da quel tempo. Il dotto Editore ha ancora registrato alcune opere del *Mantegna* non riferite da altri, e parlando delle sue stampe ha osservato, ciò che forse non era stato notato dapprima, che il trionfo di Cesare, da esso in parte intagliato in rame, che fu in seguito da *Andrea Andreani* Mantovano riprodotto tutto in legno, e quindi inciso in rame da *Auden Aert* in Roma, fu ristampato magnificamente in nove foglj da *Huyberts* nel Cesare di *Clarke*, pubblicato splendidamente in Londra nel 1712, nella quale edizione probabilmente si fece uso degli originali, presi a Mantova nel sacco del 1630, e passati a Londra nel palazzo di Hamptoncourt.

Quell'editore ha pure riferite le parole di *Daniel*

Barbaro nel suo trattato della prospettiva, tolte da un codice Naniano più copioso dello stampato, nelle quali si caratterizzano le opere del *Mantegna* come lodevoli tutte, artifiziose, e trattate con tanta maestria, che ogni cosa sta al suo luogo, e ciascuna figura esprime qualche naturale operazione. Risulta ancora dal racconto del *Lomazzo*, che il *Mantegna* non solo fu il primo, che nella prospettiva aprisse gli occhi ai suoi coetanei, ma fece pure alcuni disegni di prospettiva, dove delineò le figure poste secondo il suo occhio, e le munì di avvertimenti in iscritto, per il che può egli annoverarsi tra i nostri dotti artisti, che di prospettiva lasciarono libri non mai finora pubblicati.

La suddetta notizia ci dà anche idea di lavori a chiaroscuro fatti da *Andrea Mantegna*, accennando un » quadretto de Muzio Scevola che brusa la mano pro» pria finto de bronzo. »

XXVII.

Alla pag. 111 *alla fine del Cap. XXII.* § *XXXVII.*

Marc' Antonio Raimondi nacque in Bologna nel 1488, e come molti altri di quel tempo da orefice, e niellatore, divenne incisore in rame. Istrutto dal *Francia* nell'arte nel niellare imitò dapprima nelle sue stampe il *Mantegna*, poi *Alberto Duro*, e si perfezionò nel disegno sotto *Raffaello*, che per l'opera del torchio gli cedè certo *Baviera* suo macinatore di colori, affinchè *Marc' Antonio* attendesse solo all'intaglio, e questa è la ragione, per cui si trovano incise per di lui mano tante

invenzioni del *Sanzio*, del *Buonarroti*, di *Giulio Romano*, del *Bandinelli*, tante opere antiche, e tante ancora delle quali fu egli l'inventore, e l'incisore insieme. Nel dizionario delle Arti del disegno del *Milizia*, stampato in Bassano nel 1797 si dice che le sue stampe » sono copie esattissime, fredde però, e timide, rigide, » magre, senza grazia, e senza varietà di caratteri pro» prj secondo i diversi oggetti. Ma il primo taglio spe» cialmente nelle carni è nel senso il più convenevole, » e i tratti son puri come se fatti a penna. Talvolta il » primo tratto è corretto dal secondo, forse ad insinua» zione di *Raffaello*. » Molte sue stampe mancano di marca, o lettera qualunque; in alcune contraffece non meno la incisione, che la marca di *Alberto Duro*, il che gli fu poi vietato; talvolta segnò per iniziali il nome di *Raffaello Sanzio*, ed il suo, e quello di *Michel Agnolo* nelle stampe cavate dal *Buonarroti*.

Marco Ravignano detto da Ravenna, nominato per il primo dal sig. *Roscoe*, fu bensì allievo di *Marc' Antonio*, ma inferiore di merito agli altri. *Agostino* Veneziano, il di cui nome di famiglia era *de Musis*, fu uno de' più celebri, e molto lavorò anche sulle opere di *Raffaello*. Egli operava in Roma verso il 1520, e le sue stampe sono assai ricercate, e difficilmente si trovano. *Giulio Bonasone* di Bologna ebbe pure molta fama, seguitò la maniera del suo maestro *Raimondi*, intagliò le opere de' grandi maestri del suo tempo, e visse fino verso il 1564. L' *Oretti* lo suppone vivo, ed ancora abile al lavoro nel 1572, appoggiato però alla fede di un solo quadro da esso citato.

XXVIII.

Alla pag. 112 *lin.* 4 *dopo le parole*
„ d'incidere col mezzo dell'acqua forte „.

Cap. XXII. § XXXVIII.

Non si può bene intendere il sentimento dell'autore, se non si ha qualche idea del meccanismo delle incisioni. Questa vien definita d'ordinario un'arte, che per mezzo del disegno, e de' tratti delineati, e incavati su materie dure imita le forme, le ombre, i lumi degli oggetti visibili, e può moltiplicarne gli impronti per mezzo dell'impressione. Sul rame si incide adunque col bulino, coll'acqua forte, in colore, ed in quella che dicesi *maniera nera*. I primi incisori impiegarono il bulino, stromento d'acciajo taglientissimo a quattro faccie, che spinto colla forza del pugno procede per linee rette, o circolari, intacca il rame, e vi forma de' solchi, detti *tagli*, più o meno larghi, e profondi. D'ordinario si comincia a delineare sul rame i contorni, e le forme del soggetto con uno stromento ben acciajato, e tagliente, detto *punta secca*, dopo la quale operazione si incide col bulino, e forse i primi lavori furono abbozzati colla *punta secca* semplicemente.

Trovossi in seguito la maniera di intonacare il rame ben preparato di un leggiero strato di vernice, di annerirlo al fumo di una torcia, o di una lampada, e di delinearvi il soggetto con una punta d'acciajo più o meno fina, ed anche talvolta con un ago da cucire,

la qual punta toglie la vernice dove passa, cosicchè quella parte che conserva il nero della vernice deve riuscire bianco nella stampa, e viceversa deve riuscir nero tutta quella parte, nella quale la punta ha scoperto il rame. L'acqua forte temperata in diversi gradi intacca il rame ne' luoghi lasciati scoperti dalla punta, e per tal mezzo si ottiene con molta facilità, e prestezza l'incisione. Due specie però di lavori si danno all'acqua forte; alcuni sono destinati a restare addirittura come sono, e tali sono le *acque forti* dei pittori, gli *etchings* del sig. *Roscoe*; altri non sono che abbozzi delle stampe, che debbono poi ritoccarsi, e terminarsi col bolino, col qual mezzo si dà all'incisione un maggiore accordo, ed una maggiore morbidezza.

Queste sono le antiche maniere di incidere, alle quali il sig. *Roscoe* ha voluto alludere in questo paragrafo; soggiugneremo tuttavia alcun cenno sopra le altre, sebbene siano d'invenzione assai più recente. L'incisione alla *maniera nera*, chiamata in Inghilterra *mezzo tinto*, fu inventata verso la metà del secolo XVII da un colonnello Assiano. In questo genere d'incisione, laddove in quella al bolino, ed all'acqua forte si passa dai lumi all'ombra, dando a poco a poco del colore, e dell'effetto al rame; si passa invece dalle ombre ai lumi, e a poco a poco il rame si schiarisce. Esso è preparato totalmente in nero; vi si delinea il soggetto, e con alcuni stromenti fatti espressamente si toglie il fondo nei diversi luoghi in proporzione, che si vuol dare maggiore, o minor lume alla stampa. Da questo artifizio nacque il metodo di incidere a colori, trovato, o almeno fatto pubblico verso

il 1730, e portato al più alto grado di perfezione degli Inglesi.

Verso la metà parimenti del secolo XVII trovossi la maniera di incidere ad imitazione dei disegni fatti colla matita col mezzo di un martellino adoperato per investire nel rame la punta con cui si incide. V' ha chi pretende, che questa operazione, detta *opus mallei*, fosse conosciuta dagli antichi. Un Francese trovò più opportuno di servirsi di uno stromento a più punte di varie forme, che passando sul rame in varj sensi presenta la granitura, e la morbidezza di un disegno fatto a matita. Si abbozza d'ordinario coll'acqua forte, e si ritocca il lavoro coi detti stromenti per rammorbidirlo, e raddolcirlo. Non molto dissimile da questo è il metodo dell'incisione, che dicesi a granito, o punteggiata; ma lo strumento, di cui si fa uso per questo lavoro, ha più punte, che tagli, e d'ordinario si impiega per le carni, e i fondi. Sui rami incisi in questo modo, lo stampatore può applicare sulle differenti parti i colori preparati a tempra, o anche ad olio, ma i più intelligenti non curano gran fatto questa sorta di lavori.

I disegni all'*acquarella* si sono imitati da pochi autori col moltiplicare i rami per una medesima stampa, e coll'applicare a ciascuno i colori convenienti al soggetto. Con un metodo quasi eguale sono fatte le antiche stampe in legno a chiaroscuro, cioè con due, tre, e fin quattro legni incisi, impressi successivamente sopra lo stesso foglio. L'incisione in legno è antichissima, e forse fu praticata in Italia prima del XIV secolo, e forse ancora fu quella che aprì la strada all'arte tipografica. Nella incisione in legno si distinsero *Alberto Duro*, ed il suo

maestro, *Luca Cranack*, *Altdorfer*, e tra gli Italiani nella incisione in legno a chiaroscuro si distinsero *Ugone* da Carpi, *Antonio* da Trento, e *Domenico Beccafumo*.

XXXIX.

Alla pag. 113 *alla fine del* Cap. XXII. § XXXVIII.

Francesco Mazzuoli detto comunemente il *Parmigianino*, e dal sig. *Roscoe* il *Parmigiano*, nacque in Parma nel 1505, morì a Casalmaggiore nel 1540. Questo grazioso imitatore di *Correggio* incise una quantità di stampe all'acqua forte, tra le quali sovente si confondono quelle tratte dai suoi disegni, e da altri intagliate. Tutta la quistione del primato nel lavoro all'acqua forte, che il sig. *Roscoe* ha toccato di passaggio, verte solo tra esso, ed il *Wolgemuth* maestro di *Alberto Duro*, al quale i Tedeschi danno la gloria di questa invenzione, e tra gli altri il *Meerman* nelle sue origini della stampa. Il signor *Roscoe* sembra persuaso, che quell'arte conosciuta fosse in Germania, se non prima che il *Parmigianino* nascesse, almeno prima che egli fosse abile a praticarla; ma il *Wolgemuth* era nato circa settant'anni prima, e cessò di vivere pochi anni dopo la nascita del *Parmigianino* medesimo; laonde se questo è il solo competitore del primato, o egli avea inciso all'acqua forte lungo tempo avanti la nascita del *Mazzuoli*, o non fece opere di tal genere, prima che questi divenisse perito nella incisione. Osserveremo solo, che molto dubbie sono le stampe in rame all'acqua forte, che si danno come lavori di quell'incisore tedesco, che molto incise pure in legno; ed

il sig. *Roscoe* ha ben ragione di dire, che se il *Parmigiano* non fu inventore di questo artifizio, le belle opere, che egli produsse in tal genere, gli diedero una manifesta superiorità su tutti coloro, che forse lo aveano preceduto.

A questo tennero dietro nella incisione ad acqua forte in Italia *Antonio Tempesto*, *Guido Reni*, che ebbe scolari *Simone Contarini* detto il *Pesarese*, *Giovanni Andrea*, ed *Elisabetto Sirani*, e *Lorenzo Lolli*; *Pietro Testa*, che trattò alcuni soggetti del *Domenichino*, *Giuseppe Maria Mitelli*, che incise la galleria di *Annibale Corrocci*, *Pietro Sante Bartoli* da Perugia, *Pietro*, e *Francesco Aquila* di Palermo ecc. Il sig. *Roscoe*, come si è veduto nella prefazione del Tomo VIII, possede una collezione considerabile di incisioni all' acqua forte.

I nostri lettori ci sapranno forse buon grado della cura, che abbiamo posta nell' impinguare questo volume colle notizie più genuine intorno le arti del disegno, estendendo di molto il ragguaglio, che di queste materie, e degli oggetti relativi avea dato il sig. *Roscoe* nel suo Capo XXII, tutto consacrato alla storia delle arti. Era necessario in primo luogo l'emendare alcuni errori di nomi, di fatti, o di date, che in quest' opera laboriosa più ancora, che voluminosa, si erano introdotti malgrado la diligenza dell' autore. Siamo venuti quindi a riflettere, che le belle arti, Italiane per diritto di cittadinanza, che alcun paese non può contrastare, meritavano forse nella prima traduzione Italiana di quest' opera un più ampio corredo di notizie, che quello esposto nell' opera originale, bastante per avventura in una regione lontana dal teatro, nel quale le arti apparvero ammantate di

tanto splendore; che gl'Italiani in generale avrebbero amato di vedere meglio descritte le opere, e meglio illustrati i nomi degli artisti, che formano la loro gloria; e finalmente, che essendo il secolo di *Leone X* particolarmente distinto per l'incremento, ed il perfezionamento, che in quel periodo ricevettero le arti del disegno, non poteva, in Italia almeno, dirsi compiuta quella storia, se alcuna breve notizia non s'inseriva di tutti gli artisti più insigni, che fiorirono, e vissero in quella età, di alcuni, che il sig. *Roscoe* nominò semplicemente, e di molti, che neppure nominò. Questo ci ha dato occasione di rettificare alcune idee dell'autore medesimo, di giustificare alcuni artisti contro imputazioni, fatte loro sovente a capriccio, di parlare del loro metodo respettivo, del loro stile, delle loro scuole, di menzionare onorevolmente alcuni artisti Milanesi, forse non abbastanza conosciuti; e tutte le notizie riferite abbiamo ricavato colla critica più severa da fonti genuine, e non sospette, dagli autori più accreditati, e talvolta anche da documenti tratti dai pubblici archivj, e da manoscritti inediti. Approfittando sovente dell'opera doviziosa del *Lanzi*, col quale ci rechiamo a gloria di aver mantenuto, mentr'egli viveva, le più amichevoli relazioni, non abbiamo tralasciato di opporci talvolta al di lui sentimento, allorchè il dissenso nostro appoggiar si poteva a ragionevoli fondamenti. Dovrebbero adunque queste nostre fatiche conciliare a noi il favore degli artisti, la grazia de' leggitori nostri, l'approvazione insieme del sig. *Roscoe*, che potrebbe soltanto compiacersi al vedere più copiosamente trattata, ed illustrata in molte parti la materia delle arti, che sappiamo essere dal medesimo particolarmente prediletta.

APPENDICE.

DOCUMENTI RARI O INEDITI

CHE ILLUSTRANO

LA VITA ED IL PONTIFICATO

DI

LEONE X.

DOCUMENTI CHE ILLUSTRANO

L' UNDECIMO VOLUME.

N.° CCIV.

(*Vol. XI. p.* 10.)

Pierii Valeriani Exametri, etc. p. 63. *Ed. Fer.* 1550.

Ad Leonem X. de navi Æsculapii in Insula Tyberina Paulo ante exerta quam ipse Card. olim a Navicula, Pont. Max. efficeretur.

Illa ergo nuper reddita lumini
Longe Esculapii Navis, in insula
Quam vorticosus turbulenta
Mordet aqua Tyberinus amnis.
Quae fato in alta delituit diu
Oppressa harena, et sentibus obsita
Nulli advenarum per tot annos
Nota, neque indigenis Quiritum.
Visa illa quondam Sarroniço e sinu
Appulsa; Romae quum veheret sacrum
Anguem laboranti salutem,
Gaudiaque, et requiem daturum.
Quae firma nostra in ripa ubi constitit
Plaudente Roma, et remige per foros
Lasciviente, atram repente
Illa luem, illa famem hinc fugavit.

Mox quanta ponto pergier in latus
Proramque puppimque est solita, hic diu
Mansura, consensu Deorum
In lapidem obriguit sacratum,
Dum Roma summam rerum habuit potens,
Dumque Imperator jura dabat probus
Æquata cunctis, in verendo
Cultu habita, et celebrata Navis.
Postquam furore et civium, et hostium
In longa adaucto secula, funditus
Eversa Roma est, et Triremis
Obruta in his latuit ruinis.
Effossa at imo non temere est solo
Nuuo demum, et undis eminet ardua
Spondens salutem rebus aevi
Pestiferis operosiorem.
Praesente nam qui numine Pontifex
Electus, ima in Tartara dat scelus
Bellorum, et accersitam Olympo
Huc placidam jubet ire pacem.
Hanc illa quondam Navicula in jugis
Suspensa Romae fatidico omine,
Rectore Jano, olim affuturam
Pollicita est miseris quietem.
Quae vel per omnis aequoris impetus
Jactata, nunquam victa laboribus
Emersit, en felix subit nunc
Hostia tuta tenetque portum.
Nec viperini terga voluminis
Nugasque, verum sed Medicum tibi

Exponit advectum, petitamque
Urbibus, et populis salutem;
Qui signa passim tollere vulnerum
Et fronti inustas approperet notas
Quae decoloravere pulchram
Italiae faciem venustae.
Jam criminosis Principibus modus,
Tamque obstinatis seditionibus
Ponenda finis. Mens Leonis
Sanguineum prohibere bellum.
Seu Gallia omnis, sive Britannia
Tota, inquietus seu strepit Adria,
Fluctusve Iberus, seu superbit
Sarmatiae imperiosus aestus.
Exurge Virtus inclyta, et, o pii
Prodite mores; vos Leo, vos favor,
Quem mente tota olim petistis
Evocat, et precium laboris
In circo honesti ponit, ut omnium
Mens excitetur; nemoque inaniter
Sudabit hic, utcumque fessus,
Jamque animet sua quemque Virtus.
At litterarum o praesidium, o Virûm
Decus bonorum, si tibi maxima
Rerum potestas, sique habenas
Suppositi moderaris orbis;
Si mille jam sunt nomina, milleque
Artes juvandi, Vive Pater diu.
Hoc nos precari ex corde quimus;
Tu facere, et superare vota.

N.° CCV.

(*Vol. XI. p.* 12.)

Carm. Quinque Illust. Poet. p. 64.

Balthassaris Castilionii.

Cleopatra.

Marmore quisquis in hoc saevis admorsa colubris
Brachia, et aeterna torpentia lumina nocte
Adspicis; invitam ne crede occumbere letho.
Victores vetuere diu me abrumpere vitam,
Regina ut veherer celebri captiva triumpho;
Scilicet et nuribus parerem serva Latinis,
Illa ego progenies tot ducta ab origine regum,
Quam Pharii coluit gens fortunata Canopi,
Delitiis fovitque suis Ægyptia tellus,
Atque Oriens omnis Divum dignatus honore est.
Sed virtus, pulchraeque necis generosa cupido
Vicit vitae ignominiam, insidiasque tyranni.
Libertas uam parta nece est, nec vincula sensi,
Umbraque Tartareas descendi libera ad undas;
Quod licuisse mihi indignatus perfidus hostis,
Saevitiae insanis stimulis exarsit, et irâ.
Namque triomphali invectus Capitolia curru,
Insignes inter titulos, gentesque subactas,
Extinctae infelix simulacrum duxit, et amens

Spectaclo explevit crudelia lumina inani.
Neu longaeva vetustas facti famam aboleret,
Aut seris mea sors ignota nepotibus esset,
Effigiem excudi spiranti e marmore jussit,
Testari et casus fatum miserabile nostri.
Quam deinde, ingenium artificis miratus Iulus
Egregium, celebri visendam sede locavit
Signa inter veterum heroum, saxoque perennes
Supposuit lacrimas aegrae solatia mentis;
Optatae non ut deflerem gaudia mortis,
(Nam mihi nec lacrimas lethali vipera morsu
Excussit, nec mors ullum intulit ipsa timorem)
Sed caro ut cineri, et dilecti conjugis umbrae
Æternas lacrimas, aeterni pignus amoris
Moesta darem, inferiasque inopes, et tristia dona.
Has etiam tamen infensi rapuere Quirites.
At tu, Magne Leo, Divum genus, aurea sub quo
Saecula, et antiquae redierunt laudis honores,
Si te praesidium miseris mortalibus ipse
Omnipotens Pater aethereo demisit Olympo,
Et tua si immensae virtuti est aequa potestas,
Munificaque manu dispensas dona Deorum,
Annue supplicibus votis, nec vana precari
Me sine; parva peto; lacrimis, Pater optime, redde,
Redde, oro, fletum, fletus mihi muneris instar,
Improba quando aliud nil jam Fortuna reliquit.
At Niobe, ausa Deos scelerata incessere lingua,
Induerit licet in durum praecordia marmor,
Flet tamen, assiduusque liquor de marmore manat.
Vita mihi dispar; vixi sine crimine, si non
Crimen amare vocas; fletus solamen amantum est.

Adde, quod afflictis nostrae jucunda voluptas
Sunt lacrimae, dulcesque invitant murmure somnos.
Et cum exusta siti Icarius canis arva perurit;
Huc potum veniunt volucres, circumque, supraque
Frondibus insultant, tenero tum gramine laeta
Terra viret, rutilantque suis poma aurea ramis,
Hic ubi odoratum surgens densa nemus umbra
Hesperidum dites truncos non invidet hortis.

N.º CCVI.

(*Vol. XI. p.* 13.)

LEONIS X. PONT. MAX. IAMBICI

IN LUCRETIAE STATUAM.

Libenter occumbo, mea in praecordia
Adactum habens ferrum; juvat mea manu
Id praestitisse, quod Viraginum prius
Nulla ob pudicitiam peregit promptius;
Juvat cruorem contueri proprium,
Illumque verbis execrari asperrimis.
Sanguen mi acerbius veneno colchico,
Ex quo canis Stygius, vel Hydra praeferox
Artus meos compegit in poenam asperam;
Lues flue, ac vetus reverte in toxicum.
Tabes amara exi; mihi invisa et gravis,
Quod feceris corpus nitidum et amabile.

Nec interim suas monet Lucretia
Civeis, pudore et castitate semper ut
Sint praeditae, fidemqne servent integram
Suis maritis; cum sit haec Mavortii
Laus magna populi, ut castitate faeminae
Laetentur, et viris mage ista gloria
Placere studeant, quam nitore et gratia;
Quin id probasse caede vel mea gravi
Lubet, statim animum purum oportere extrahi
Ab inquinati corporis custodia.

N.° CCVII.

(*Vol. XI. p.* 66.)

Lilii Gregorii Gyraldi Poematia Ed. Lugd. 1536.

Hymnus ad Divum. Leonem. Pont. Max.

O qui me gemino Parnassi in vertice sistat?
Aoniumque mihi praeseuti numine plectrum
Sufficiat? dum te canimus, Leo Maxime, cujus
Auspiciis felix tranquilla per otia pacis
Mundus agit, veteres et dedidicere tumultus
Mortales; saevus cum jam fera bella tyrannus
Intentans, summa cuperet dominarier urbe,
Ferret et indomitos malesano in corde furores;
Eduxit Scythicamque manum, populumque ferocem
Vastantem late loca: dumque ea fama vagatur,

Italiae gentes omnes, Romanaque pubes
Ancipiti est perculsa metu, spes nulla salutis,
Nulla fugae ratio est, ostentant omnia dirum
Exitium. Haud aliter Gallis intrantibus urbem
Pertimuit, vel cum Cannensi clade superbus
Annibal insultans urbi est extrema minatus.
Ergo, te populus, te plebs, adiere patresque
Orantes veniam divos, pacemque per aras
Exquirunt, miserasque ferunt ad sydera voces.
At tecum (miseratus enim) tum plurima volvens
Obvius ire paras Regi, si flectere mentem,
Si possis dictis animum ad meliora referre.
Est locus, Eridano quo sese Mincius ingens,
Mincius Ocneas gelido qui pectore flammas
Servat adhuc, vatum placidus quique irrigat ora,
Miscet agens; huc jam provectus barbarus hostis
Venerat armato stipatus milite denso
Illum hoc forte loco, parva comitante caterva
Offendis fidens animi, atque interritus armis.
Non tibi baccatum triplici diadema corona,
Sed lituus tantum praeit, niveaque minister
Non peplum ex humero signis auroque coruscum,
Discinctus tunica. Tum Rex consistere jussit
Agmina, miratus quae sit fiducia inermi.
Ecce autem (mirum) facies emittere lumen
Visa tua est, subitoque ignis splendente corona
Involvi, summoque duos de vertice divos
Fundere, lambebatque comas et tempora flamma.
Rex pavidus trepidare metu, mussare cohortes,
Diriguere animis visu, mens effera cessit;
Expleri nequit intentus Rex usque tuendo

Flagrantes vultus, haeret sed pectore toto.
Non secus Æneas stupuit, cum fundere Juli
Visus apex lumen, vel cum Lavinia virgo
Regales accensa comas, pater ipse Latinus.
Tum sic affaris, sustollens lumina, Regem.
Ipse Deûm tibi me genitor mandata per auras
Ferre jubet, coelum et terras qui numine torquet.
Abstineas à caede manus, Romanaque linquas
Tecta, nec Ausonium fas est tibi visere Tybrim.
Cede Deo; Divos nec contra audentior ito.
Vix ea fatus erat, cum Regi multa paranti
Obstruit os Divûm Pater, et vox faucibus haesit.
Jam tum consilia in melius, tum denique mentem
Vertere Rex coepit, posuitque ferocia mitis
Corda, volente Deo; nec jam parat obvius ire,
Quin dictis paret, vetitaque excedere terra
Actutum celerat, patriasque exquirere sedes
Omnibus est animus, par est sententia cunctis.
Ergo alacres redeunt. Tu pacis munera Romam
Laeta refers: te laeta capit Romana juventus;
Nomen in astra ferunt, laetis clamoribus omnes
Ingeminant paeana, et festa fronde coronas
Intexunt, cava tum tinnita turribus altis
Æra cient, feruntque Leo, Leo, compita et arae.
Haec tua facta quidem. Sed quo nunc carmine dicam?
Vel cum restituitque manum castissima virgo?
Vel cum consilioque patrum sacrique senatus
Dissidium unigenae reluis, cogisque fateri
Nestorium esse triplex uno sub numine numen.
Barbarica disjecta manu, nova moenia Romae

Tu reparas, urbemque tuo de nomine ponis.
Tu sacros ritus, tu mystica munera noris,
Et fandi numeros, et sacra volumina legis.
Tuque Dei interpres, tu praepetis omina coeli
Numina tu vatum, et venientia tempora sentis.
Hinc tua te quando jam fata extrema vocarent,
Et circumfusi gemerent populusque patresque,
Haec ollis oracla canis, divine Sacerdos.
Parcite lamentis, lachrymas et mittite inaneis.
Praedicam; veniet olim labentibus annis
Tyrrhena qui gente meo me nomine reddet,
Atque umbrata geret regali tempora mitra,
Uni cui pacis studium, cui secula curae
Aurea, qui rursus pacata per otia mundum
Componet, convulsa suo qui corpore membra
Restituet, patresque vocet, sanctumque senatum,
Sacraque cui lambent proni vestigia Reges.
Quique Scythas super et Turcas, super et Garamantas
Proferet imperium Romae, gentesque salubri
Mersabit fluvio, mores vitamque docebit
Relligionem animis, hunc expectate futurum.
Haec dicens, placida compostus pace quiesti,
Aureaque in solio stellantis regia coeli
Te capit, et Divûm numerum felicior auges.
Unde reos voti damnas, propriusque tonantis
Colloquio frueris divino nectare pastus.
Salve, sancte pater, Romani maxime custos
Imperii, salve magnum decus addite magnis
Coelicolis, Italae magnum decus addite genti.
Jamque tuo felix adsis, pater alme, Leoni,

Et votis faveas princeps et rite secundes,
Si tua consequitur cupidus vestigia morum,
Si Solium hoc animo et Sceptrum sacramque Tiaram
Suscepit, populos vocet ut sub foedera pacis.

N.° CCVIII.

(*Vol. XI. p.* 75.)

Vasari Ragionamenti p. 88.

GIORGIO E PRINCIPE.

G. Dopo questa congiura, che V. E. ha detto, seguì la morte di Papa Giulio secondo, onde al Legato dei Medici convenne andare a Roma al conclave per fare il nuovo Pontefice, e molti buoni ingegni dal proceder della vita felicemente augurarono, tal dignità dovere cadere in lui. Giovanni adunque entrato in conclave tirò dalla parte sua con l'affabilità, e le altre sue virtù tutti i Cardinali più giovani, e nati di sangue reale, e illustri, e in quella età fioriti di virtù, e di ricchezze; e ancorchè molti Cardinali vecchi per merito, e per dottrina, e benevolenza popolare si promettessero il Papato, e più degli altri Raffaello Riario Cardinale di San Giorgio, fu con universal concorso adorato Pontefice, considerato da' Cardinali, che l'imperio della Repubblica Christiana si doveva per ogni sorte di virtù di animo, e di corpo dare a Giovanni. E perchè mi è

parso, che la coronazione sia più gloriosa, e storia più degna d'onore, ohe il crearlo, per la pubblica pompa fatta da lui a San Giovanni Laterano, ho figurato quello spettacolo onorato, e glorioso, e degno di tanto merito; così ho cerco farci tutte quelle persone segnalate, che a qoesta oonrata incoronazione si trovarono.

P. Bene avete fatto: ma ioominciate un poco a dirmi, chi sono que'quattro a cavallo armati d'arme bianca con quelli steodardi io mano? benchè mi par conoscere, che questi, che è qua innanzi su quel cavallo leardo sia all'effigie il Signor Giovanni mio avolo; ditemi è egli esso?

G. V. E. l'ha conosciuto, perchè a qoesta incoronazione egli portò lo steodardo dentrovi l'arme del Papa. Quell'altro, che gli è allato in su quel turco rosso a cavallo, che ha armata la testa con quella croce bianca al collo, e barba nera, è Giulio de' Medici allora Cavalier di Rodi, cugino di Leone, il quale portò lo stendardo della Religione, che fu poi dopo Papa Adriano chiamato Clemente settimo. L'altro, che è in su quel cavallo giunetto dietro a loro con la barba bianca, anch'egli armato, è Alfonso Duca di Ferrara, che come Capitano Generale portò lo stendardo della Chiesa. L'ultimo con la barba nera, e tonda è Francescomaria Duca d'Urbino Prefetto di Roma, che portava lo stendardo del Popolo Romano in compagnia loro.

P Veramente che tutti e quattro meritano lode: ma ditemi, que' due Cardinali vestiti con le dalmatiche da Diaconi, che incoronano Papa Leone, son'eglino ritratti di naturale, come mi pajono?

G. Signore son ritratti, e non solamente questi, ma tutto questo collegio, che è intorno al Papa. L'uno degli assistenti con l'abito di Diacono a man dritta è Francesco Piccolomini, e l'altro col medesimo abito è Lodovico d'Aragona. Questo primo qua innanzi, che ci volta le spalle col piviale rosso, e con la mitra in capo di dommasco, che accenna inverso il Papa, è Alfonso Petrucci Cardinal Sanese, il quale parla con Marco Cardinale Cornaro anch'egli vestito nel medesimo abito, ma di paonazzo.

P. Questi è quegli, che favorì tanto Leone nel conclave; ma ditemi, quegli, che gli è vicino, mi pare Alessandro Cardinal Farnese, che fu poi Papa Paolo terzo; mi pare aver visto quella cera altre volte; è egli esso?

G. Signore gli è desso, e sopra lui è il Cardinale Bandinello Sauli Genovese; l'altro in proffilo con quella barba sì neretta è il Cardinale San Severino ribenedetto da Leone, che era al concilio contra Papa Giulio, il quale parla con Francesco Soderini Cardinale di Volterra.

P. Chi è quel più giovane, che siede sopra, allato a lui?

G. È Antonio Cardinale di Monte, il quale, perchè fu ardentissimo nelle cose del concilio contra il San Severino, e gli altri, sendo Auditor di Ruota, fu da Giulio secondo fatto Cardinale.

P. Bellissima, e onorata fatica; è gran ventura di questa opera aver trovati tanti ritratti di sì alti personaggi. Considero, Giorgio, a questa felicità, che pose Lui, e casa nostra in tanta altezza; e certo che avete

tenuto nello spartirgli un bell'ordine: ma questo ignudo a giacere qua innanzi a uso di fiume ammiratissimo, che guarda Papa Leone, che significa?

G. È fatto per il fiume del Tevere, il quale appoggiato in su la sua Lupa, che allatta Romolo e Remo, e coronato di quercia, e di alloro mostra la fortezza, e la grandezza dell'imperio Romano; il corno della copia, e il remo da barche, l'uno è per l'abbondanza, in che tenne Leone Roma nel suo Pontificato, l'altro per la sicurtà de' Mari: dietro v'è quella Roma di bronzo, la quale fu per lui restaurata, pasciuta, e rimunerata; e mostrano vedendo il Tevere, e Lei incoronar Leone quel segno maggiore di allegrezza, che possono, e di felicità. Certo, Signor Principe, che fu grandissima cosa vedere di questa illustre Casa un Papa nobilissimo di sangue, e di costumi, gravissimo di lettere, e altre virtù rare, e di natura piacevole.

P. E lo dimostrò infinitamente in questa sua incoronazione, o creazione, poichè perdonò a tutti i suoi nimici, fino a i Cardinali ribelli per il concilio fatto contra Giulio secondo; ditemi, dove si fece questa incoronazione?

G. A San Giovanni Laterano, e fu a' dieci d'Aprile nel tredici, e cavalcò il medesimo caval turco, sul quale egli fu fatto a Ravenna prigione; e se io avessi avuto luogo, che avessi potuto dipignere gli apparati, e l'abbondanza delle livree, e altre cose grandi, non mi sarebbe bastata questa sala, nè forse tutto questo palazzo; massime che da Leone in qua a San Giovanni non s'è fatto per sei Ponteficati, che sono stati dopo lui, altra coronazione, considerato che la camera Apostolica, e il

Popolo Romano fece allora una spesa, e una festa, che non ebbe mai Roma la più felice in tutte le coronazioni dei Pontefici.

P. Certamente che n' ho avuto piacere; voltiamoci a questo ottangolo del canto, che segue.

G. Eccomi; questo Signor Principe fu, che il Popolo Romano per onorar Leone con grandissima pompa, e ambizione feciono Giuliano de' Medici fratello carnale del Papa Cittadino Romano, e che Leone in que' giorni creò que' quattro Cardinali, che sono quelli, che io ho dipinto, che gli seggono intorno; che il primo cappello fu datto da Sua Santità a Giulio de' Medici suo cugino, quasi che con la provvidenza dell' intelletto suo cercasse di perpetuare per questo modo la grandezza di casa sua, poichè Giulio Cardinal de' Medici non molto dopo sedè nel medesimo luogo.

P. Io veggo il suo ritratto nell' abito di Cardinale, che lo somiglia molto, che ha la berretta nella mano, che si appoggia al petto.

G. Egli è desso; l' altro che siede a' piedi a Leone con cera oscura, con la barba nera, è Innocenzio Cibo figliuolo di Maddalena sua sorella, maritata al Signor Franceschetto Cibo, riconoscendo il gran principio della dignità sua datagli nella sua adolescenza da Papa Innocenzio ottavo, rimettendo il cappello rosso in quella casa, donde l' aveva cavato. Il terzo cappello fu dato a quel vecchio, che siede sotto Innocenzio Cibo, il quale è Lorenzo Pucci, che lo meritò da Leone per età, e singolar fede, la quale d' ogni tempo non venne mai meno in lui verso la casa de' Medici. Il quarto cappello fu di Bernardo Dovizi da Bibbiena, che per fatica di

ingegno, e di fedele industria, e di amicabil familiarità lo servì fino alla morte, che è quella figura tutta intera, vestita di paonazzo chiaro, con l'abito Cardinalesco.

P. Io ho visto quella effigie altre volte: ma ditemi, quello armato tutto di arme bianca, inginocchione dinanzi a Papa Leone, che riceve que' due stendardi, uno con l'arme di santa Chiesa, e l'altro di casa Medici, ricevendo quel breve Papale, mi pare riconoscere, che sia al proffilo il Magnifico Giuliano fratello del Papa.

G. Egli è desso, che fu mandato poi in Lombardia per ovviare all'impresa, che disegnava fare Francesco Primo Re di Francia, desideroso impadronirsi d'Italia.

N.º CCIX.

(*Vol. XI. p.* 88.)

Bembi Ep. Pontif. lib. IX. Ep. 13.

Raphaeli Urbinati.

Cum praeter picturae artem, qua in arte te excellere omnes homines intelligunt, is a Bramante Architecto etiam in construendis aedibus es habitus, ut tibi illo recte Principis Apostolorum templi Romani, a se inchoati aedificationem committi posse moriens existimaverit, idque tu nobis forma ejus templi confecta, quae desiderabatur, totiusque operis ratione tradita docte atque abunde probaveris: Nos quibus nihil est prope antiquius, quam

ut phanum quam magnificentissime quamque celerrime construatur, te magistrum ejus operis facimus cum stipendio nummum aureorum trecentorum, tibi annis singulis curandorum a nostris pecuniarum, quae ad ejus phani aedificationem erogantur, ad nosque perferuntur. Magistris a quibus id stipendium aequis pro tempore portionibus dari tibi cum petieris, sine mora etiam mensibus singulis jubeo. Te vero hortor, ut hujus muneris curam ita suscipias, ut in eo exercendo cum existimationis tuae ac nominis, quorum quidem in juvenili aetate bona fundamenta jacere te oportet, tam spei de te nostrae, paternaeque in te benevolentiae, demum etiam phani, quod in toto orbe terrarum longe omnium maximum atque sanctissimum semper fuit, dignitatis et celebritatis, et in ipsum principem Apostolorum debitae a nobis pietatis, rationem habuisse videare. Dat. Cal. Aug. An. secundo. Romae.

N.° CCX.

(*Vol. XI. p.* 89.)

Bembi Ep. Pontif. lib. X. Ep. 51.

Raphaeli Urbinati.

Cum ad Principis Apostolorum phanum Romanum exaedificandum maxime intersit, ut lapidum marmorisque copia, qua abundare nos oportet, domi potius habea-

tor, quam peregre advehatur: exploratum autem mihi sit magnam ejus rei facultatem urbis ruinas suppeditare, effodique passim omnis generis saxa fere ab omnibus, qui Romae, quique etiam prope Romam aedificare aliquid, vel omnino terram vertere paruumper moliuntur: te quo magistro ejus aedificationis utor, marmorum, et lapidum omnium, qui Romae quique extra Romam denum milium passuum spacio posthac eruentur, Praefectum facio, ea de caussa, ut quae ad ejus phani aedificationem idonea erunt, mihi emas. Quare mando omnibus hominibus, mediocribus, summis, infimis, quae posthac marmora, quaeque saxa omnis generis intra ejus, quem dixi, loci spacium eruent, effodient, ut te earum rerum praefectum de singulis erutis effossisve quamprimum certiorem faciant. Id qui triduo non fecerit, ei a centum usque ad trecentum nummum aureorum, quae tibi videbitur, mulcta esto. Praeterea quoniam certior sum factus, multum antiqui marmoris et saxi, literis monumentisque incisi, quae quidem saepe monumenta notam aliquam egregiam prae se ferunt, quaeque servari operae precium esset ad cultum literarum Romanique sermonis elegantiam excolendam, a fabris marmorariis eo pro materia utentibus temere secari, ita, ut inscriptiones aboleantur: mando omnibus, qui caedendi marmoris artem Romae exercent, ut sine tuo jussu aut permissu lapidem ullum inscriptum caedere secareve ne audeant: eadem illi mulcta adhibita, qui secus atque jubeo fecerit. Dat. sexto Cal. Sept. Anno tertio. Romae.

N.° CCXI.

(*Vol. XI. p.* 194.)

Francesconi, Discorso all' Accadem. Fiorentina. Firen. 1799.

Raffaello d' Urbino a Papa Leone X (1).

Sono molti, Padre Santissimo, i quali misurando col loro picciolo giudicio le cose grandissime, che delli Romani circa l'arme, e della Città di Roma circa al mirabile artificio, ai ricchi ornamenti, e alla grandezza degli edificj si scrivono, quelle più presto stimano favolose, che vere. Ma altrimenti a me suole avvenire; perchè considerando, dalle reliquie che ancor si veggono delle ruine di Roma, la divinità di quegli animi antichi, non istimo fuor di ragione il credere, che molte cose a noi pajano impossibili, che ad essi erano facilissime. Però essendo io stato assai studioso di queste antiquità, e avendo posto non picciola cura in cercarle minutamente, e misurarle con diligenza, e leggendo i buoni autori, confrontare l'opere con le scritture, penso di aver conseguito qualche notizia dell' Architettura antica. Il che in un punto mi dà grandissimo piacere, per la cognizione di cosa tanto eccellente; e grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quella nobil patria, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde se ad ognuno è debita la pietà verso i parenti, e la patria, tengomi obbligato di esporre tutto

le picciole forze mie, acciocchè più che si può resti vivo un poco della immagine, e quasi l'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li Christiani, e per un tempo è stata tanto nobile, o potente, che già cominciavano gli uomini a credere, ch'essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna, e, contro il corso naturale, esente dalla morte, e per durare perpetuamente. Però parve, che il tempo, come invidioso della gloria de' mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole, si accordasse con la fortuna, e con li profani, e scellerati Barbari, li quali alla edace lima, e venenato morso di quello aggiungessero l'empio furore, e 'l ferro, e il fuoco, e tutti quelli modi che bastavano per ruinarla. Onde quelle famose opere che oggidì più che mai sarebbono floride, e belle, furono dalla scellerata rabbia, e crudele impeto de' malvagj uomini, anzi fiere, arse, e distrutte; sebbene non tanto, che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perchè ci doleremo noi de' Gotti, Vandali, e d'altri tali perfidi nemici; se quelli li quali come padri, e tutori dovevanò difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, nè il medesimo valore e grandezza d'animo, nè quella clemenza, che la fa simile a Dio; quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare tempj antichi, statue, archi, e altri edificj gloriosi! Quanti hanno comportato, che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti! onde in poco

tempo poi gli edificj sono venuti a terra. Quanta calce si è fatta di statue, e d'altri ornamenti antichi! che ardirei dire, che tutta questa Roma nuova, che ora si vede, quanto grande ch' ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese, e altri edificj che la scopriamo, tutta è fabbricata di calce di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l'undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la Meta che era nella Via Alessandrina, l' Arco mal'avventurato, tante colonne, e tempj, massimamente da M. Bartolommeo dalla Rovere. (2) Non deve adunque, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vostra Santità lo aver cura che quel poco che resta di questa antica madre della gloria, e della grandezza Italiana, per testimonio del valore, e della virtù di quegli animi divini, che pur talor con la loro memoria eccitano alla virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato, e guasto dagli maligni, e ignoranti; che pur troppo si sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime, che col loro sangue partorirono tanta gloria al mondo. Ma più presto cerchi Vostra Santità, lasciando vivo il paragone degli antichi, agguagliarli, e superarli; come ben fa con grandi edificj, col nutrire, e favorire le virtuti, risvegliare gl' ingegni, dar premio alle virtuose fatiche, spargendo il santissimo seme della pace tra li Principi Cristiani; perchè come dalla calamità della guerra nasce la distruzione, e ruina di tutte le discipline, ed arti, così dalla pace, e concordia nasce la felicità a' popoli, e il laudabile ozio, per lo quale ad esse si può dar opera, e farci arrivare al colmo dell' eccellenza; dove per lo

divino consiglio di vostra Santità sperano tutti che si abbia da pervenire al secolo nostro; e questo è lo essere veramente Pastore clementissimo, anzi Padre ottimo di tutto il mondo (3). Essendomi adunque comandato da Vostra Santità, che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si può: per quello che oggidì si vede, con gli edificj che di se dimostrano tali reliquie, che per vere argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati nè si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile, acciocchè l'animo di Vostra Santità resti senza confusione ben satisfatto; e benchè io abbia cavato da molti autori Latini quello che intendo di dimostrare, però tra gli altri principalmente ho seguitato** (4) il quale per esser stato degli ultimi, può dar più presto particolar notizia delle ultime cose. E perchè forse Vostra Santità potrebbe parere che difficil fosse il conoscere gli edificj antichi dalli moderni, o li più antichi dalli meno, non pretermetterò ancora le vie antiche, per non lasciar dubbio alcuno nella sua mente; anzi dico, che con poca fatica far si può; perchè tre sorti di edificj in Roma si trovano; l'una delle quali sono tutti gli antichi, ed antichissimi, li quali durarono fin' al tempo che Roma fu ruinata, e guasta da' Gotti, e altri Barbari; l'altra, tanto che Roma fu dominata da' Gotti, e ancor cento anni dappoi; l'altra, da quello fin alli tempi nostri. Gli edificj adunque moderni, e de' tempi nostri sono notissimi, sì per esser nuovi, come ancor per non avere la maniera così bella come quelli del tempo degl' Imperatori, nè così

goffa come quelli del tempo de' Gotti; di modo che, benchè siano più distanti di spazio di tempo, sono però più prossimi per la qualità, e posti quasi tra l'uno e l'altro. E quelli del tempo de' Gotti, benchè siano prossimi di tempo a quelli del tempo degl'Imperatori, sono differentissimi di qualità, e come due estremi, lasciando nel mezzo li più moderni. Non è adunque difficile il conoscere quelli del tempo degl'Imperatori, i quali sono li più eccellenti e fatti con grandissima arte, e bella maniera d'Architettura; e questi soli intendo io di dimostrare; nè bisogna che in cuore d'alcuno nasca dubbio, che degli edificj antichi li meno antichi fossero men belli, o meno intesi, perchè tutti erano d'una ragione. E benchè molte volte molti edificj dalli medesimi antichi fossero instaurati, come si legge che nel luogo dove era la Casa Aurea di Nerone, nel medesimo dappoi furono edificate le Terme di Tito, e la sua Casa, e l'Anfiteatro, nientedimeno erano fatte con la medesima ragione degli altri edificj ancor più antichi che il tempo di Nerone, e coetanei della Casa Aurea. E benchè le lettere, la scultura, la pittura, e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente ite in declinazione, e peggiorando fin al tempo degl'ultimi Imperatori, pure l'Architettura si osservava, e mantenevasi con buona ragione, e edificavasi con la medesima che li primi; e questa fu tra l'altre arti l'ultima che si perdè. Il che si può conoscere da molte cose; e tra l'altre dall'Arco di Costantino, il componimento del quale è bello, e ben fatto in tutto quello che appartiene all'Architettura; ma le sculture del medesimo Arco sono sciocchissime, senza arte, o bontate alcuna. Ma quelle che vi sono

delle spoglie di Trajano, e d'Antonino Pio, sono eccellentissime, e di perfetta maniera. Il simile si vede nelle Terme Diocleziane; che le sculture sono goffissime, e le reliquie di pittura che vi si veggono, non hanno che fare con quelle del tempo di Trajano, e Tito: pure l'Architettura è nobile, e bene intesa. Ma poichè Roma da' Barbari in tutto fu ruinata, e arsa, parve che quello incendio e misera ruina, ardesse e ruinasse insieme con gli edificj, ancor l'arte dello edificare. Onde essendosi tanto mutata la fortuna de' Romani, e succedendo in luogo delle infinite vittorie, e trionfi, la calamità, e misera servitù; quasi che non convenisse a quelli che già erano soggiogati, e fatti servi dalli Barbari abitare di quel modo, e con quella grandezza che facevano quando essi avevano soggiogati li Barbari, subito, con la fortuna si mutò il modo dell'edificare, e dello abitare; e apparve un estremo tanto lontano dall'altro, quanto è la servitù dalla libertà; e si ridusse a maniera conforme alla sua miseria, senza misura, e senza grazia alcuna; e parve che gli uomini di quel tempo, insieme con la libertà perdessero tutto l'ingegno, e l'arte; perchè divennero tanto goffi, che non seppero fare li mattoni cotti, non che altra sorte d'ornamenti; e scrostavano li muri antichi per torre le pietre cotte; e pestavano li marmi, e con essi muravano; dividendo con quella mistura le pareti di pietra cotta; come ora si vede a quella *Torre* che chiamano *della Milizia*. E così per buono spazio seguirono con quella ignoranza che in tutte le cose di quei tempi si vede; e parve che non solamente in Italia venisse questa atroce, e crudele procella di guerra, e distruzione, ma si diffondesse ancora nella Grecia,

dove già furono gl' inventori, e perfetti maestri di tutte l' arti. Onde di là ancor nacque una maniera di pittura, scultura, e architettura pessima, e di nessun valore. Parve dappoi, che i Tedeschi cominciassero a risvegliare un poco questa arte; ma negli ornamenti furono goffi, e lontanissimi dalla bella maniera de' Romani; li quali, oltre la macchina di tutto l' edificio, avevano bellissime cornici, belli fregi, architravi, colonne ornatissime di capitelli, e basi, e misurate con la proporzione dell' uomo, e della donna; e li Tedeschi (la maniera de' quali in molti luoghi ancor dura) per ornamento spesso ponevano solamente un qualche figurino rannicchiato, e mal fatto, per mensola a sostenere un trave e animali strani, e figure, e fogliami goffi, e fuori d' ogni ragione naturale. Pure ebbe la loro Architettura questa origine, che nacque dagli arbori non ancor tagliati, li quali, piegati li rami, e rilegati insieme fanno li loro terzi acuti. E benchè questa origine non sia in tutto da sprezzare, pure è debole; perchè molto più reggerebbono le capanne fatte di travi incatenate, e poste ad uso di colonne, con li culmini, e coprimenti, come descrive Vitruvio della origine dell' opera Dorica, che gli terzi acuti, li quali hanno due centri: E però molto più ancor sostiene, secondo la ragione matematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un centro solo; perchè, oltre la debolezza, un terzo acuto non ha quella grazia all' occhio nostro; al quale piace la perfezione del circolo; onde vedesi che la Natura non cerca quasi altra forma. Ma non è necessario parlare dell' Architettura Romana, per farne paragone con la Barbara; perchè la differenza è notissima; nè ancor per

descrivere l'ordine suo, essendone state già tanto eccellentemente scritto per Vitruvio. Basti dunque sapere, che gli edificj di Roma infino al tempo degli ultimi Imperatori furono sempre edificati con buona ragione di Architettura, e però concordavano con li più antichi, onde difficoltà alcuna non è discernerli da quelli che furono al tempo de' Gotti, e ancor molti anni dappoi; perchè furono questi quasi due estremi, ed opposti totalmente; nè ancor è malagevole il conoscerli dalli nostri moderni, per molte qualità, ma specialmente per la novità, che li fa notissimi. Avendo dunque abbastanza dichiarato, quali edificj antichi di Roma sono quelli ch' io intendo di dimostrare a Vostra Santità, conforme alla sua intenzione; ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri; resta ch' io dica il modo che ho tenuto in misurarli, e disegnarli, acciocchè Vostra Santità sappia s' io averò operato l'uno e l'altro senza errore; e perchè conosca che nella descrizione che seguirà, non mi sono governato a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione. E per non aver io insin a mò veduto scritto, nè inteso che sia appresso d'alcuno antico il modo di misurare con la bussola della calamita; il qual modo soglio usare io; stimo che sia invenzione de' moderni; e però, volendo anche in questo ubbidire al comandamento di Vostra Santità, dirò minutamente come si abbia da adoperare, primachè si passi ad altro. Farassi adunque un' instromento tondo, e piano, come un astrolabio; il diametro del quale sarà due palmi, o più, o meno, come piace a chi vuole adoperarlo; e la circonferenza di questo instromento si partirà in otto parti giuste, ed a ciascuna di quelle parti si porrà il

nome d'uno degli otto venti; dividendola in trentadue (5) altre parti picciole, che si chiameranno gradi. Così dal primo grado di Tramontana, si tirerà una linea dritta per mezzo il centro dell'instromento fino alla circonferenza; e questa all'opposito del primo grado di Tramontana farà il primo d'Ostro. (6) Medesimamente si tirerà pur dalla circonferenza un'altra linea, la quale passando per lo centro, intersecherà la linea d'Ostro, e Tramontana, e farà intorno al centro quattro angoli retti, e in un lato della circonferenza segnerà il primo grado del Levante, nell'altro il primo di Ponente. Così tra queste linee che fanno gli soprascritti quattro venti principali, resterà lo spazio degli altri quattro collaterali, che sono Greco, Lebecchio, Maestro, e Sciroeco; e questi si descriveranno con li medesimi gradi, e modo che si è detto degli altri. Fatto questo, nel punto del centro, dove s'intersecano le linee, conficcheremo un umbilico di ferro, come un chiodetto, drittissimo, e acuto; e sopra questo si metterà la calamita in bilancia, come si usa di fare negli orivoli da Sole, che tutto dì veggiamo; poi chiuderemo questo luogo della calamita con un vetro, ovvero con un sottile corno trasparente, ma che non tocchi, per non impedire il moto di quella, nè sia sforzato dal vento. Dappoi per mezzo dell'instromento, come diametro, si manderà un'indice, il quale sarà sempre dimostrativo non solamente degli opposti venti, ma ancor de' gradi, come l'armilla nell'astrolabio; e questo si chiamerà *traguardo*; e sarà acconcio di modo, che si potrà volgere intorno, stante fermo il resto dell'instromento. Con questo adunque misureremo ogni sorte di edificio, di che forma si sia, o tondo

o quadro, o con istrani angoli, e svolgimenti, quanto dir si possa; e il modo è tale. Che nel luogo che si vuol misurare, si ponga lo instromento ben piano, acciocchè la calamita vada al suo dritto, e s'accosti alla parte da misurarsi quanto comporta la circonferenza dell'instromento; e questo si vada volgendo tanto, che la calamita stia giusta verso il vento segnato per Tramontana; e come è ben ferma a questo verso, si dirizzi il traguardo con una regola di legno, o d'ottone giusto a filo di quella parete, o strada, o altra cosa che si vuole misurare, lasciando lo instromento fermo, acciocchè la calamita servi il suo diritto verso Tramontana. Dappoi guardisi a qual vento, e a quanti gradi è volta per diritta linea quella parete, la quale si misurerà con la canna, o cubito, o palmo, fin'a quel termine che il traguardo porta per dritta linea; e questo numero si noti; cioè tanti cubiti, e tanti gradi di Ostro, o Scirocco, o qual si sia. Dappoi che il traguardo non serve più per dritta linea, devesi allora svogliere, cominciando l'altra linea che si ha da misurare, dove termina la misurata; e così indrizzandolo a quella, medesimamente notare i gradi del vento, e il numero delle misure fin tanto che si circuisca tutto l'edificio. E questo stimo io che basti quanto al misurare, benchè bisogna intendere le altezze, e i tondi; li quali si misurano in altra maniera; come poi si mostrerà a luogo più accomodato.

Avendo misurato di quel modo che si è detto, e notate tutte le misure, e prospetti, cioè tante canne, o palmi, a tanti gradi di tal vento; per disegnar bene il tutto, è opportuno aver una carta della forma, e misura propria della bussola della calamita, e partita ap-

punto di quel medesimo modo, con li medesimi gradi delli venti; della quale ci serviremo come mostrerò. Piglierassi adunque la carta sopra la quale si ha a disegnar lo edificio, e primamente si tirerà sopra di essa una linea, la quale serva quasi per maestra, al diritto di Tramontana; poi vi si soprappone la carta dove si ha disegnata la bussola, e si dirizza di modo, che la linea di Tramontana nella bussola disegnata si convenga con quella che si è tirata nella carta dove si ha a disegnare lo edificio. Dappoi guardasi il numero delli piedi che si notarono misurando, e i gradi di quel vento verso il quale è indirizzato il muro, e via che si vuol disegnare; e così trovasi il medesimo grado di quel vento nella bussola disegnata, tenendola ferma con la linea di Tramontana sopra l'altra linea descritta nella carta; e tirasi la linea di quel grado diritta, che passi per lo centro della bussola disegnata, e si descrive nella carta dove si vuol disegnare. Dappoi riguardasi, quanti piedi si traguardò per dritto di quel grado, e tanti se ne segneranno con la misura delli nostri piccioli piedi su la linea di quel grado. E se, verbi grazia, si traguardò in un muro piedi 30. a gradi 6. di Levante, si misurano piedi 30. e segnansi. E così di mano in mano; di modo, che con la pratica si farà una facilità grandissima; e sarà questo quasi un disegno della pianta, e un memoriale per disegnare tutto il restante. E perchè, secondo il mio giudicio, molti s'ingannano circa il disegnare gli edificj; che in luogo di far quello che appartiene all'Architetto, fanno quello che appartiene al Pittore, dirò qual modo mi pare che s'abbia a tenere, perchè si possano intendere tutte le misure giustamente;

e perchè si sappiano trovare tutti li membri degli edificj senza errore. Il disegno adunque degli edificj si divide in tre parti; delle quali la prima è la pianta, o vogliamo dire disegno piano; la seconda è la parete di fuori, con li suoi ornamenti; la terza è la parete di dentro, pure con li suoi ornamenti. La pianta è quella, che comparte tutto lo spazio piano del luogo da edificare, o vogliamo dire il disegno del fondamento di tutto l'edificio, quando già è radente al piano della terra. Il qual spazio, benchè fosse in monte, bisogna ridurre in piano, e far che la linea delle basi del monte sia paralella con la linea delle basi de' piani dell'edificio. E per questo devesi pigliare la linea dritta del piede del monte, e non la circonferenza dell'altezza, di modo, che sopra quella cadano piombati, e perpendiculari tutti li muri; e chiamasi questo disegno pianta; quasi che, come lo spazio che occupa la pianta del piede, che è fondamento di tutto il corpo, così questa pianta sia fondamento di tutto l'edificio. Disegnata che si ha la pianta, e compartitovi li suoi membri con le larghezze loro, o in tondo, o in quadro, o in qual altra forma si sia, devesi tirare, misurando sempre il tutto con la picciola misura, una linea della larghezza delle basi di tutto l'edificio; e dal punto di mezzo di questa linea tirare un'altra linea dritta, la quale faccia dall'un canto e dall'altro due angoli retti; e questa sia la linea della intrata dell'edificio; dalle due estremità della linea della larghezza tireransi due linee paralelle perpendiculari sopra la linea della base; e queste due linee sieno alte quanto ha da essere l'edificio; dappoi tra queste due estreme linee, che fanno l'altezza, si pigli la mi-

sura delle colonne, pilastri, finestre, e altri ornamenti disegnati nella metà della pianta di tutto l' edificio dinanzi; e da ciascun punto delle estremità delle colonne, o pilastri, e vani, ovvero ornamenti di finestre, si farà il tutto sempre tirando linee paralelle a quelle due estreme. Dappoi per lo traverso si ponga l' altezza delle basi, delle colonne, delli capitelli, degli Architravi, delle finestre, fregi, cornici, e cose tali; e questo tutto si faccia con linee paralelle della linea del piano dello edificio; nè si diminuisca nella estremità dell' edificio, ancorchè fosse tondo, nè ancor se fosse quadro per fargli mostrare due faccie; come fanno alcuni, diminuendo quella che si allontana più dall' occhio; perchè subito che li disegni diminuiscono, sono fatti con intersecare li raggi piramidali dell' occhio; che è ragione di prospettiva, e appartiene al Pittore, non all' Architetto; il quale dalla linea diminuita non può pigliare alcuna giusta misura; (7) il che è necessario a questo artificio, che ricerca tutte le misure perfette in fatto; non quelle che appajono, e non sono. (8) Però al disegno dell'Architetto s'appartengono le misure tirate sempre con linee paralelle per ogni verso. E se le misure fatte talora sopra pianta di forma tonda scortano, ovvero diminuiscono; ovvero fatte pur sopra il dritto in triangolo, o altre forme; subito si ritrovano nel disegno della pianta, e quello che scorta nella pianta, come volte, archi, e triangoli, è poi perfetto nelli suoi dritti disegni; e per questo è sempre bisogno aver pronte le misure giuste de' palmi, piedi, dita, grani fino alle sue parti minime. La terza parte di questo disegno è quella che abbiamo chiamata la parete di dentro con li suoi ornamenti; e questa è

necessaria non meno che l'altre due; ed è fatta medesimamente della pianta con le linee paralelle, come la parte di fuori, e dimostra la metà dell' edificio di dentro, come se fosse diviso per mezzo; dimostra il cortile; la corrispondenza dell'altezza delle cornici di fuori con quelle di dentro; l'altezza delle finestre delle porte; gli archi delle volte a botte, o a crociera, o a che altra foggia si sieno. In somma con questi tre modi si possono considerare minutamente tutte le parti di ogni edificio dentro, e fuori. E questa via abbiamo seguitata noi, come si vedrà nel progresso di tutta questa nostra descrizione, alla quale essendo omai tempo ch'io dia principio, porrò prima qui appresso il disegno d'un solo edificio in tutti tre i sopraddetti modi, perchè appaja ben chiaro quanto ho detto. Se poi nel rimanente io averò tanta ventura, quanta mi viene in ubbidire, e servire a Vostra Santità, primo e supremo Principe in terra della Christianità, siccome potrò dire d'esser fortunatissimo fra tutti li suoi più divoti servitori; così anderò predicando di riconoscere l'occasione di essa mia avventura dalla santa mano di Vostra Beatitudine; alla quale bacio umilissimamente li santissimi piedi.

NOTE

Alla lettera del Castiglioni attribuita al Raffaello.

(1) Questa lettera non si vide stampata se non la prima volta nel 1733, ed in quella edizione Volpiana porta il seguente titolo: *Lettera non più stampata del conte Baldessar Castiglione a Papa Leone X; communicataci dopo finito il volume dal sig. Marchese Scipione Maffei, presso il quale si conservava.*

Al piede della lettera si legge questa linea in corsivo: *Manca il disegno e la descrizione di Roma antica;* nè si accenna se queste siano parole trovate nell' originale, o se da altri siasi aggiunto questo avviso.

Tre soli mesi dopo la morte di *Raffaello*, cioè alli 20 luglio 1520, *Castiglioni* scriveva da Roma a sua madre ne' seguenti teneri modi: » Io sono sano, ma » non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il » mio poveretto *Raffaello*; che Dio abbia quell' anima » benedetta! » Scrivendo io seguito altre lettere a favore di *Giulio* Romano, il *Castiglioni* si faceva un titolo, ed un' obbligazione della memoria di *Raffaello*. Sei anni prima *Raffaello* medesimo scritto gli aveva, partecipandogli la sua elezione in architetto di S. Pietro. Questo prova, quanto antica fosse la intimità, e la corrispondenza tra il Conte, e *Raffaello*, e *Francesconi* la suppone nata fino dall' epoca, come è assai probabile, in cui il *Castiglione* si stabilì alla corte di Urbino nel 1504.

(2) Questo M. *Bartolomeo* era il nipote di papa *Giu*

lio II, al quale erano stati sommamente addetti tanto *Castiglioni*, quanto *Raffaello*, e può sembrare strano, che ancora vivente quel personaggio si accennassero i guasti, e le ruine da esso cagionate nelle Romane antichità. L'amore della verità, e dei monumenti, dice *Francesconi*, dovea prevalere a tutto.

(3) In questo proemio più, che in qualunque altra parte di questo scritto, si riconosce lo stile del *Castiglioni*, il che conferma la mia congettura, che *Raffaello* si valesse della penna di quel cultissimo scrittore per istendere la sua relazione al Papa. Fino a questo punto la lettera potrebbe convenire così bene al *Castiglioni*, come a *Raffaello*, parlandovisi in certo qual modo di uno studio private, e di una ricerca spontanea delle Romane antichità. Dee però notarsi quella frase dell'*anno undecimo* del soggiorno in Roma dello scrittore della lettera, che a *Raffaello* può applicarsi privativamente anzichè al *Castiglioni*.

(4) Rimane il *Francesconi* indeciso sul nome di questo autore, principalmente seguitato da *Raffaello*. Tanto più si rinforza il dubbio, perchè in un luogo si parla dei soli edifizj del tempo degli Imperadori, ed in altro della storia delle fabbriche anche dei tempi dei Goti, e del medio evo. Sarebbe mai questo il libro di *Andrea Fulvio de urbis Romae antiquitatibus*, stampato già in quell'epoca?

(5) A questa frase, *dividendola in trentadue*, *Francesconi* muove il dubbio, che sia corso errore di penna, o di stampa, perchè invece di *trentadue* dovrebbe dire *quarantacinque*, formando questo i gradi di un mezzo quadrante, che corrisponde ad ognuno degli *otto venti*,

Può essere ancora, che sia stata ommessa qualche parola, perchè la bussola ordinariamente divisa in *otto venti*, si suddivide anche in sedici, ed in trentadue.

(6) Dovea dirsi in questo luogo non già *dal primo grado*, ma da *zero*, ossia *dal principio del primo grado*.

(7) Si vede da questo passo quanto studio avea posto *Raffaello* alla prospettiva, nella di cui perizia tanto si segnalò in molte delle sue opere. *Francesconi* però osserva, che laddove diss' egli in questo passo *non potersi pigliare alcuna giusta misura*, volle dir forse, che pigliare non si peteva, se non per una via assai incomoda, giacchè si può sciogliere benissimo il problema inverso, cioè rilevare da un disegno di prospettiva il disegno geometrico, come il geometrico si può ridurre alla prospettiva.

(8) In questo luogo pure osserva *Francesconi*, che la frase è troppo generica, e che far si dovea una riserva, giacchè gli architetti per antico costume formano di una proporzione diversa le fabbriche grandi, affinchè esse appajano di una data proporzione di parti, regolandosi in questo coll' ottica, e calcolando quello *che l'aria mangia*, come dicesi usualmente.

ESAME PARTICOLARE

Di un punto relativo alla storia dell' arte, ed al pontificato di Leon X.

Si è veduto in tutto questo volume l' altissimo grado di splendore, al quale le arti sono giunte sotto il pontificato di *Leon X*, per cui quel secolo è stato particolarmente caratterizzato come il secolo delle arti. Ella è però una verità di fatto, della quale trovansi nella storia di tutti i tempi le prove più convincenti, che sovente non al merito, o al carattere distintivo delle persone, ed alla loro particolare influenza sulle cose umane, ma ad alcune accidentali combinazioni appena percettibili nella concatenazione degli avvenimenti, debbonsi attribuire i prodigiosi effetti, che l' uomo è tentato per lo più di attribuir solo alla personale influenza di qualche individuo.

Questa riflessione, che appartiene più che altro alla filosofia della storia, porta necessariamente ad investigare, qual sarebbe stato il fato delle arti in quel secolo in Italia, se a *Leon X*, ed al secolo medesimo fossero mancati i sommi artisti *Michelangelo*, e *Raffaello*, o se a questi fosse mancato *Leon X*.

Egli è certo, che in questo caso la combinazione fortunata delle circostanze fu quella, che portò il maggiore incremento, ed il maggior lustro dell' arte, che forse prodotto non avrebbero gli sforzi soli dell' umano ingegno, non protetto, non sostenuto, e non diretto ad imprese grandiose.

Michelangelo avea già operato sotto *Giulio II*; *Michelangelo* si era formato un' altissima reputazione coi suoi lavori ammirabili nella scultura, e col suo celebre cartone della guerra di Pisa. Ma con tutto questo il secolo di *Giulio II* non sarebbe stato detto giammai il secolo delle arti; nè forse *Michelangelo* sarebbe salito a tanta elevazione nella pittura, se non avesse avuto a gareggiare in qualche modo con *Raffaello*, ed a lottare sotto gli occhi di un popolo già formato da *Leon X* all' amore ed alla ricerca del più bello, e del più perfetto nell' arte, tanto nei lavori della Sistina, quanto nei quadri, che coloriti furono da *Sebastiano del Piombo* a competenza col quadro celebre *della Trasfigurazione di Raffaello.*

Raffaello medesimo, ove pure si voglia intieramente prescindere dalla quistione in questo volume agitata, se egli vedesse, o studiasse il cartone di *Michel Agnolo*, e se sullo studio di quello ingrandisse la sua maniera; probabilmente non sarebbe stato condotto senza una nobile emulazione a lottare con *Michelangelo*, siccome egli fece nelle Sibille, e ne' Profeti; e quindi a perfezionare il suo stile, riunendo la forza alla grazia, e l' espressione più energica alla dolcezza.

Senza que' due sommi artisti, sebbene poco operasse *Michel Agnolo*, come più volte si è osservato nel Capo XXII, sotto *Leon X*; quel secolo, e quel pontificato non sarebbero saliti a tanta gloria, nè l' arte avrebbe loro apposto un caratteristico distintivo. *Leon X* era nato nel tempio delle arti, e delle lettere; egli era stato educato al buon gusto, ed all' amore delle arti; egli avea tutte le disposizioni per proteggerle, incoraggiarle, e diri-

gerle, ed incamminarle al loro perfezionamento; ma se già non fossero state conosciute le opere sublimi di *Michelangelo*, e se egli non avesse tratto tutti i possibili vantaggi dai talenti di *Raffaello* con opere grandiose, pubbliche, uniche anche se dir si vuole nel genere loro, che formarono, e formeranno l'ammirazione de' posteri; difficilmente avrebbe egli meritato il nome di sommo Mecenate delle arti, e tutti gli sforzi della di lui mente, e della conosciuta di lui liberalità non avrebbono forse condotto quel secolo a sollevarsi sopra gli altri pei progressi straordinarj delle arti belle. Viveva, è vero, *Leonardo da Vinci*, ed era già fondatore, e capo di una scuola illustre; ma egli avea vissuto lungamente lontano da Roma, dove forse non fu giammai, come altrove si è osservato; e se vero fosse l'aneddoto, che si racconta, che *Leon X* rimanesse disgustato della lentezza dei di lui preparativi; non potrebbe credersi ragionevolmente, che in Roma egli avesse potuto sviluppare i suoi talenti così estesamente, come egli fece altrove, e singolarmente in Milano. Forse il carattere di *Leonardo* non era per natura disposto a combinarsi con quello di *Leon* X, ed una prova se n' ha pure nel solo fatto, che *Leonardo*, sebbene da *Leon X* conosciuto, mentr' egli era ancora semplice Cardinale, non fu tuttavia da *Leone* chiamato a Roma, nè impiegato ad abbellire il Vaticano, come sembrato sarebbe convenevole alla fama tanto del Mecenate, quanto dell' artista. Al che deve pure aggiugnersi, che se *Michel Angiolo* non avesse esistito a que' tempi, nata non sarebbe l' emulazione tra esso, e *Leonardo* nei cartoni della guerra di Pisa, che tanto giovò allo sviluppamento de' talenti pit-

torici di *Leonardo* in Firenze. *Leonardo* avrebbe probabilmente continuate in quella città le sue opere, o sarebbe passato in Francia, siccome fece in fatti; ed i di lui lavori, che tanto contribuirono ad accrescere la gloria di quel secolo unitamente a quelli di *Michel Angelo*, e di *Raffaello*, lontani, o isolati, o ad altro scopo diretti, non avrebbero punto illustrato Roma, l'Italia, il pontificato di *Leon X.*

Leon X, dirà taluno, avrebbe potuto approfittare non solo dei talenti architettonici, ma anche dei pittorici di *Bramante*; ma è d'uopo il riflettere, che un anno solo sopravvisse *Bramante* alla di lui creazione, laonde ben poco avrebbe egli potuto servirsi di questo celebre artista, già assai vecchio, e tutto occupato nella grande impresa della riedificazione di S. Pietro. In Roma non esistevano a quel tempo se non pittori, meschini imitatori degli antichi; fioriva in Venezia la scuola dei *Bellini*, e di *Tiziano*; ma queste non erano fatte per operare una rinnovazione totale del gusto in Roma, siccome non lo era neppure la Mantovana del *Mantegna*. Alcuni scolari di *Pietro Perugino* studiavansi in Italia di migliorare lo stile del maestro; ma senza lo slancio animoso del divino *Raffaello* essi non sarebbono usciti giammai da quella angustia, e durezza di forme, che alcuni conservarono anche dopo i luminosi esempj dell'Urbinate. *Leone* adunque non avrebbe potuto stabilire l'edifizio della sua gloria se non su que' deboli fondamenti, e quella gloria non avrebbe mai riflettuto sul suo secolo, non lo avrebbe mai distinto fra tutti gli altri. Quel secolo fu celebre, fu grande, fu unico, perchè una grande rivoluzione fu in quello operata nelle

vigliosamente sfoggiò nelle camere, e nelle loggie del Vaticano; non avrebbe tentato soggetti storici, ed allegorici grandiosi; non avrebbe apposto alle opere sue il sigillo dell'eternità; non avrebbe fatto sorgere la scuola famosa di incisione, che nacque sotto *Marc' Antonio*; e può anche mettersi in dubbio, se egli avrebbe ottenuto di potere in qualche pubblica opera far prova de' suoi talenti, giacchè si vede dalla storia, che prima della elevazione di *Leon X*, egli avea chiesto di poter dipignere una camera nel palazzo ducale in Firenze, il che non gli fu accordato. Qual Mecenate delle arti sarebbe stato sul soglio Pontificio un *Riario*, che sdegnò di conservare una bella statua di *Michelagnolo*, perchè riconosciuta non antica? Era necessario per lo sviluppamento più energico de' talenti di *Michel Angelo*, e di *Raffaello*, che regnasse un *Leon X*; era necessario per la gloria di *Leon X*, e del di lui secolo, che fiorissero in que' tempi, che operassero sotto i di lui ordini, che gareggiassero tra loro *Michel Angelo*, e *Raffaello*.

Non sono dunque i Mecenati, non sono gli artisti, che formano la celebrità de' secoli: ella è solo l'accidentale combinazione, che in uno stesso periodo fortunato fioriscano i chiari ingegni, e che la mano ostetricia di un Mecenate diriga ad uno scopo grandioso i loro sforzi generosi, e li porti al più alto grado di splendore, e di gloria. Senza *Orazio*, e senza *Virgilio*, non sarebbe chiaro il secolo d'*Augusto*, sebbene in que' tempi fiorissero *Augusto*, e *Mecenate*; siccome forse chiari non sarebbono come or sono i nomi di que' poeti per le loro opere sublimi, se essi non fossero stati incoraggiati ne' loro slanci ingegnosi da *Augusto*, e da *Mecenate*.

SPIEGAZIONE DELLA TAVOLA.

DEL TOMO XI.

Tavola unica. N. 1. Medaglia di *Bramante*. Vedesi la testa, e il petto nudo di questo celebre pittore, ed architetto, colle parole intorno Bramantes Asdrualdinus, il chę spiega ciò che è stato detto nelle note addizionali alla pag. 116 di questo volume. Nel rovescio vedesi una donna sedente, che indica l'architettura col regolo in una mano, e col compasso nell'altra. Da un lato sorge il gran tempio di s. Pietro, e porzione del palazzo Vaticano, le quali fabbriche furono da esso principiate, e terminate ancora sui di lui modelli. Intorno si leggono le parole: Fidelitas. Labor.

Correggeremo in questo luogo un errore dei Lessicisti storici Francesi, che è stato accennato alla pag. 122. Essi fecero *Bramante* poeta, come lo fu infatti, e supposero le di lui opere poetiche stampate in Milano nel 1556, nel che si disse alla pagina succennata, che dovea essere caduto

qualche errore. Infatti alcuni sonetti di *Bramante*, che il *Mazzucchelli* dice non dispregievoli, non furono già stampati in Milano separatamente nel 1556, ma bensì nell' opera periodica intitolata *Raccolta Milanese*, nel 1756.

N. 2. Medaglia di *Michel Angelo Buonarroti*. Busto dell' artista ben disegnato con testa che sembra essere la più genuina, ed intorno le parole : Michael Angelus Buonarotus. Sotto il busto le iniziali A. S. indicanti forse il nome dell' incisore. Nel rovescio veggonsi la pittura, la scultura, e l' architettura, con tre corone d' alloro scolpite in una base, ed intorno il motto. Labor. Omnia. Vincit. Altra medaglia fu coniata per il *Buonarroti* dall' incisore *Varini*, il quale vi appose il suo nome, ma questa non ha alcun rovescio. In essa è rappresentato l'artista in età d'anni 88, come appare dalla leggenda della medaglia medesima. Una terza medaglia fu pure battuta in onore di *Michel Angelo*, che sembra essere stata copiata dalla precedente, trovandosi la medesima testa senile colla stessa indicazione dell' età d' anni 88, ed a questa è stato apposto un rovescio, che prima era stato applicato alla medaglia del Cardinal *Giuliano della Rovere*, cioè un cane che guida un cieco con iscrizione, che più ad un prelato conviensi che non ad un artista.

N. 3. Medaglia di *Raffaello* d'Urbino. Busto del pittore con intorno le lettere : Raphael. Sanctius. Urbinas. Nel rovescio Iside, o la Natura come

veniva rappresentata dagli antichi, mungentesi dalle mammelle il latte che vien succhiato da due cervi, che le stanno ai fianchi. Intorno le parole: Timuit quo sospite vinci. Questa leggenda è relativa al noto epitafio posto nella Chiesa di S. Onofrio in Roma:

„ *Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci,*
Rerum magna parens, et moriente mori. „

N. 4. Medaglia di *Tiziano Vecellio*. Poichè altrove si è parlato di questo famoso pittore, e in questo volume medesimo si è fatto alcun cenno della sua scuola; crediamo opportuno di congiungerlo in questa tavola cogli altri grandi maestri di quella età. La medaglia è coniata dal celebre *Varino*, come appare dal suo nome posto sotto il busto del pittore, ed intorno si leggono le parole: Vera. Titiani. Efficies. Questa medaglia non ha rovescio. Altra piccola, e piuttosto inelegante, è stata incisa forse dal *Camelio*, come può congetturarsi dalla lettera *C.* posta sotto alla testa mal disegnata in profilo, intorno alla quale sta scritto; Titianus. pictor. et. eques; e questa medaglia ha per rovescio una fama suonante due trombe, scortata da un genio, che porta una face accesa.

N. 5. Saggio del carattere di *Leonardo da Vinci*, che presenta tre linee scritte di sua mano a rovescio, tratte dai di lui codici autografi. Queste poche

parole debbono leggersi nel modo seguente: „ Fa „ che il chapo cioè dalla somità dell' omo al di „ sotto del mente sia l' octava parte di tucto „ lomo. „

FINE DEL TOMO UNDECIMO.





INDICE

DEI CAPITOLI

CONTENUTI

NEL PRESENTE VOLUME.

Sommario Cronologico. Anno 1521 . . Pag. 5

CAPITOLO XXII.

§ I. *Risorgimento delle belle arti* . . . . „ 7
II. *Ricerca degli antichi monumenti promossa da Leone X. — Versi di Leone X per la Statua di Lucrezia* . . . . „ 9
III. *Raccolta di Angelo Colocci* . . . . „ 13
IV. *Erezione, e miglioramenti del palazzo Vaticano* . . . . „ 14
V. *Vasti disegni di Giulio II* . . . . „ 17
VI. *Opere architettoniche di Bramante.* . „ 19
VII. *Periodo più luminoso delle arti. — Michel Angelo Buonarroti.* . . . . „ 21

§ XXIV. *Scuola Romana dell' arte* . . pag. 73
XXV. *Loggie di Raffaello. — Polidoro da Caravaggio* . . . . „ 75
XXVI *Cartoni di Raffaello.* . . . . . „ 79
XXVII. *Quadro della Trasfigurazione..* . „ 82
XXVIII. *Sala di Costantino.* . . . . . „ 86
XXIX. *Raffaello viene impiegato a disegnare gli avanzi di Roma antica* . . . . „ 87
XXX. *Relazione fatta da Raffaello al Papa.* „ 89
XXXI. *Morte di Raffaello.* . . . . . . „ 94
XXXII. *Altri artisti impiegati da Leone. X. — Luca della Robbia* . . . . „ 96
XXXIII. *Andrea Contucci.* . . . . . . „ 99
XXXIV. *Francia Bigio. — Andrea del Sarto. — Jacopo da Pontormo.* . . . . „ 100
XXXV. *Leonardo da Vinci. — Se egli sia stato a Roma sotto Leone X* . . . . . . „ 102
XXXVI. *Origine dell'arte di incidere in rame. — Stampe di niello. — Baccio Baldini. — Andrea Mantegna* . . . . „ 105
XXXVII. *Marc' Antonio Raimondi.* . . . „ 109
XXXVIII. *Invenzione della incisione ad acqua forte* . . . . „ 112
Note addizionali. . . . . „ 114
Nota I. Sulle Collezioni antiquarie dei secoli XIV, e XV. . . . . „ ivi
II. *Sopra Bramante, ed i Bramantini.* . . . „ 115
III. *Sopra Michelangelo* . . . . „ 122
IV. *Sopra il cartone di Michelangiolo della guerra di Pisa* . . . . „ 126

V. *Sopra Raffaello da Urbino* . . . . pag. 127
VI. *Sopra Pietro Perugino, i di lui scolari, Pietro Gramozio, ed altri che dipinsero in Piemonte, il Ghirlandajo, e i di lui scolari, Baccio Bandinelli, Alfonso Berrugetto, Andrea del Sarto, e i di lui scolari, il Francia bigio, il Pontormo, il Sansovino, il Rosso, Maturino, Lorenzetto, il Tribolo, e Perino del Vaga.* „ 131
VII. *Sopra Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, l' Indaco, Agnolo di Donnino, e Bastiano da S. Gallo: sui lavori della Cappella Sistina, e sulla pittura del Giudizio Universale.* „ 140
VIII. *Scienza, e studj di Raffaello. — Camere Vaticane. — Pittori, che aveano operato nelle medesime: Bramantino, Pietro della Francesca, il Signorelli, l' Abate di Arezzo, il Sodoma* . . . . „ 148
IX. *Sulla quistione, se Raffaello studiasse i lavori di Michelangiolo* . . . . . . „ 153
X. *Su di altre opere di Raffaello* . . . . „ 154
XI. *Sulle opere pittoriche di Michelangelo, eseguite fuori di Roma; sui di lui scolari, ed imitatori; sugli onori ad esso renduti dopo la sua morte.* . . . . . . „ 155
XII. *Sulle epoche di alcuni lavori di Raffaello.* „ 158
XIII. *Sullo stesso soggetto* . . . . . . „ 159
XIV. *Sulle diverse scuole d' Italia.* . . . „ ivi
XV. *Sopra Giorgio Vasari* . . . . . . „ 163

XVI. *Sugli ornamenti delle loggie Vaticane; sopra Giovanni da Udine, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, ed il Bagnacavallo* . . . . pag. 164
XVII. *Sopra gli arazzi fatti sui disegni di Raffaello* . . . . ,, 168
XVIII. *Sul quadro della Trasfigurazione; su Fra Sebastiano dal Piombo* . . . . ,, 170
XIX. *Analisi del discorso dell' Abb. Franceseoni intorno la lettera di Raffaello, attribuita al Castiglioni* . . . . ,, 172
XX. *Sulla morte di Raffaello, sul suo stile, sui suoi scolari, imitatori, e copisti, sopra Giovan Francesco Penni, Pellegrino da Modena, ecc.* . . . . ,, 181
XXI. *Sulla terra invetriata, e le più antiche fabbriche di majolica.* . . . . . . ,, 189
XXII. *Sopra Andrea Contucci* . . . . . . ,, 192
XXIII. *Sopra Leonardo da Vinci, il di lui carattere, il di lui stile, la di lui scuola, Bernardino Luino, gli scritti, e le invenzioni di Leonardo* . . . . ,, 193
XXIV. *Sopra i nielli, ed il Caradosso, e l' Arcioni, niellatori Milanesi* . . . . . ,, 204
XXV. *Sopra Maso Finiguerra, e l' origine della incisione in rame* . . . . ,, 209
XXVI. *Sopra Andrea Mantegna, e le sue incisioni.* . . . . ,, 211
XXVII. *Sopra Marcantonio Raimondi, e la sua scuola.* . . . . ,, 214

XXVIII. *Sui diversi metodi d'incisione* . . pag. 216

XXIX. *Sopra il Parmigianino, e gli artisti Italiani, che dopo di esso incisero ad acqua forte. — Conclusione delle note* . . „ 219

Appendice. — Documenti rari, o inediti, che illustrano l' undecimo Volume . . . „ 225

Note alla lettera di Raffaello attribuita al Castiglioni sotto il num. CCXI . . . . „ 257

Esame particolare di un punto relativo alla storia dell' arte, ed al Pontificato di Leon X. „ 260

Spiegazione della Tavola del Tomo XI . . „ 266

Errori	Correzioni.
Pag. 7 lin. 2. presso	pressochè
ivi lin. 10 dachè	dacchè
8 not. (1) lin. 1 *op:*	*ap.*
14 note lin. 5 suppeditantur	suppeditarunt
46 nota (1) l. 1 *Hanckerville*	*Hancarville*
48 lin. 7 straordinaro	straordinario
51 lin. 13 indicano	indica
54 nota (1) lin. 5 Profeti	i Profeti
55 nota lin. 23 *Augelo*	*Angelo*
57 lin. 17 musculari	muscolari
ivi not. (1) lin. 2 Baffaello	Raffaello
67 lin. 6 rabesco	arabesco
ivi lin. 23 furono	fu
70 not. (1) lin. 7 arte	l'arte
ivi not. (2) lin. 7 ceebre	celebre
76 lin. 22 racolti	raccolti
78 lin. 17 dieciott' anni	diciott' anni
83 lin. 1 le di esso opere	le opere di esso
84 lin. 6 è eseguita	fu eseguita
89 lin. 16 rotto	rotte
91 not. lin. 23 le particolari circostanze accennate	la particolare circostanza accennata
92 not. lin. 11 praetium	pretium
ivi lin. 15 antiquam	antiquum
94 lin. 6 incumbenza	incombenza
100 lin. 12 *Franeia. Bigio.*	Francia Bigio.
108 n. (1) lin. 2 o del trionfo	e del trionfo
110 lin. 3 che recossi	recossi
114 lin. 7 Vol. XIII.	Vol. XV.
117 lin. 31 *Vitrurio*	*Vitruvio*
124 lin. 29 n *Mengs*	ne *Mengs*
132 lin. 2 prese di là	dal che prese
133 lin. 4 *Coporali*	*Caporali*
136 lin. 26 *Perrugetto*	*Berrugetto*
ivi lin. 27 *Perrugese*	*Berrugese*

Errori	Correzioni.
P. 136 *Perrugnete*	*Berruguete*
140 l. 25 detto *Giulio* da alcuni	detto Giulio da alcuni,
141 lin. 5 *Angielo*	*Angelo*
144 lin. 14 riffabricazione	rifabbricazione
147 lin. 4 aggingnendoci	aggiugnendovi.
159 lin. 8 riattrate	riattate
172 lin. 6 *Francesconi*, medesimo	*Francesconi* medesimo,
183 lin. 3 caratterre	carattere
188 lin. 9 Borzia	Borgia
196 lin. 23 Altro ne esisteva	Altro volume ne esisteva
198 lin. 4 la perdita	alla perdita
206 lin. 10 fargli	farli
214 lin. 23 arte nel niellare	arte del niellare
219 lin. 4 XXXIX.	XXIX.





